Hermann Fränkel

Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica



la balsa de la Medusa

Visor

Hermann Fränkel nació en Berlín en 1888 y murió en Santa Cruz, California, en 1977. Fue profesor de Literatura y Filosofía Griegas en las universidades de Stanford, Berkeley, Kiel, Göttingen, Ithaca y Freiburg im Breisgau. Entre sus obras más importantes destacan: *Wege und Formen des frühgriechischen Denkens* (München, 1955, 1968[3]), *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* (München, 1962, 1969[3]), *Noten zu den Argonautika des Apollonios* (München, 1968), *Grammatik und Sprachwirklichkeit* (München, 1974).

Dichtung un Philosophie des frühen Griechentums, que hoy publicamos con el título *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, es la obra que le dio mayor renombre. En la actualidad se ha convertido en un texto clásico, fundamentalmente para todos aquellos que desean conocer el mundo griego anterior al clasicismo. Su desbordante erudición, fruto de una vida de trabajo dedicada al tema, no impide una lectura sugerente, llena de ideas, capaz de advertir las conexiones entre filosofía, poesía y sociedad en un mundo complejo y lleno de atractivo.

Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica ha sido traducida al castellano por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, catedrático de Filosofía en la universidad de Valladolid, director del Departamento de Filosofía y especialista en temas de estética e historia de la filosofía griega, de cuya docencia se ocupa. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, que se formó en la llamada Escuela de Oviedo, ha escrito sobre temas de fenomenología y estética y ha llevado a cabo una amplia labor como traductor.

En portada:
Escena de lamentación funeraria, detalle, Atenas, h. 530, Berlín, Staatliche Museen.

Hermann Fränkel

Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica

Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto





Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica

Traducción de
Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

La balsa de la Medusa, 63

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts.*

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-563-3
Depósito legal: M. 35.447-1993
Visor Fotocomposición
Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

Prólogo de la primera edición 11

Prólogo de la segunda edición 15

I. La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen

1. La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen 19

II. Homero

1. Los cantores y sus epopeyas 25
2. Lenguaje, verso y estilo 41
3. El material 57
4. Dioses y Poderes 64
5. Dioses y hombres 74
6. El hombre homérico 84
7. El nuevo tono de la *Odisea* y el final de la épica 93

III. Hesíodo

1. El poeta 103
2. *Teogonía* 106
3. Las «*Eeas*» y el poema post-hesiódico del «*Escudo*» 116
4. *Trabajos y días* 119

IV. La lírica antigua

1. El fundador: Arquíloco 137
2. La elegía bélica y la elegía política: Calino y Tirteo 154
3. Alcmán, el lírico coral 160
4. La lírica de Lesbos
   Safo 170
   Alceo 186
5. La burguesía jonia
   Semónides 196
   Mimnermo 202
   Hiponacte 207
6. Solón de Atenas 211

V. Periodo de crisis. Literatura religiosa y filosofía

1. La crisis de la literatura. Los siete sabios. Aristeas y Ferécides.. 231
2. Los himnos homéricos 238
3. La filosofía pura: Tales, Anaximandro, Anaxímenes y Pitágoras. 243

VI. La nueva lírica

1. Íbico (y Estesícoro en retrospectiva) 267
2. Anacreonte 277
3. Simónides (ver también VIII. 3.) 288

VII. Filosofía y ciencia empírica al final del periodo arcaico

1. Jenófanes 309
2. Los comienzos de las ciencias empíricas: medicina, geografía e historia 321
3. Parménides 330
4. Heráclito 348

VIII. El final de la lírica arcaica

1. La poesía del periodo de transición 375
2. Teognis 377
3. Píndaro y Baquílides
   Los poetas y su oficio de líricos corales; los epinicios de Simónides 398
   Dos breves epinicios de Píndaro 407
   El mito en la lírica coral 411
   Poemas ligeros 434
   El pensamiento de Píndaro 437
   Los «poderes» de Píndaro 446
   El arte de Píndaro 452
   Los últimos poemas de Píndaro 460

IX. Retrospectiva y Prospectiva 467

X. Índices

1. Índice sistemático 475
2. Índice de palabras griegas 498
3. Índice alfabético 500

Prólogo de la primera edición

Este libro tiene como destinatarios tanto a los especialistas como a los que no son filólogos. Pretende exponer, en forma legible, la historia de la literatura griega desde Homero hasta Píndaro, incluyendo algunos nuevos descubrimientos y perspectivas. Sólo han quedado al margen algunos autores poco importantes y otros muy poco conocidos. Por otras razones, ha quedado excluido el drama de Epicarmo, Frínico y Esquilo, porque un tratamiento adecuado de su obra desbordaría el marco previsto para el libro.

Numerosos textos originales han sido traducidos y analizados detalladamente. Nos hemos propuesto estudiar su contenido y su trasfondo ideológico, su forma artística y la función de las obras a que pertenecen, en la vida; y, además, intentamos utilizar esos textos como documentos de su tiempo. El objetivo principal del autor ha sido captar, en sus rasgos esenciales, el modo específico del pensamiento de la época, y perseguir su desarrollo histórico. A ello se corresponde el método adoptado. Pues las ideas empleadas, más bien generales y abstractas, no acabarán resolviéndose tan fácilmente en una vaga ambigüedad si se las contrapone al material concreto del que, ante los ojos mismos del lector, se han extraído, y al que, de nuevo, en el vaivén de la interpretación, iluminarán significativamente. De este modo, debería ser posible comprender, con cierta precisión, esta primera e importante fase de nuestra cultura occidental en, y a partir de, sus textos.

Sobre el método histórico empleado en esta obra, algo se dice al principio y al final del libro. Su finalidad no radica en examinar el periodo arcaico de Grecia con los ojos del que tiene ya en su mente la época clásica, y espera llegar a ella desde estadios más primitivos. Desde tal perspectiva (que podría justificarse en un marco distinto), aparecería el griego arcaico como un hombre que todavía no sabe muy bien lo que es y debe ser, pero que colabora dócilmente con los altos fines de la historia. Pero lo cierto es que los hombres de esa época, tal como los vemos representados por sus poetas y filósofos, tenían ideas extraordinariamente claras acerca de su situación y una voluntad decidida de trasladar esas ideas a la vida real. Por eso, buscamos entender esa época en su conjunto y en sus manifestaciones concretas a lo largo de su cambiante desarrollo, ante todo, tal como sus protagonistas la percibieron, y buscar sus valores donde ellos los pusieron, independientemente de que los sucesores los siguiesen cultivando o los arrojasen a la basura. Con este enfoque, es seguro que la imagen cambiante de la historia tendrá menos armonía, pero si mayor contenido y un realismo más acerbo.

Entre otras cosas, se mostrará cómo, tras la época «épica», la «arcaica» se presenta en oposición violenta y programática frente a su antecesora, y cómo, por su parte, la época clásica no constituye un desarrollo lógico de las premisas arcaicas, sino que surge por obra de reformadores que presentan sus protestas.

La historia de los géneros literarios, cuya autonomía se sobreestima a veces, queda aquí subordinada a la historia cultural general. Por ejemplo, queda claro que Simónides y Jenófanes, contemporáneos, tomaron direcciones semejantes, aunque emplearon medios literarios diferentes, o que el filósofo Heráclito fundó, de nuevo, teóricamente, con su doctrina de los opuestos, un modo de pensar y sentir que jugó un papel dominante en varias generaciones de poetas.

No se ha pretendido ni una igualdad estricta en el tratamiento de las diversas cuestiones, ni ninguna especie de exhaustividad. Más bien, he querido ofrecer en cada autor lo que parecía más necesario y útil, según las circunstancias. Así, se citan pocos textos de Homero, porque todo el mundo puede fácilmente leer y valorar la *Ilíada* y la *Odisea;* por el contrario, se han traducido muchos, y complejos, poemas de Píndaro, que han sido analizados con detalle. Las traducciones han de servir sólo de apoyo; es evidente que su calidad es desigual[1]. He preferido, ante todo, en la medida de lo posible, verter su sentido literal. Cuando no ha sido posible una traducción versificada, he utilizado la prosa. Palabras importantes que no tienen equivalente en idiomas modernos han sido ocasionalmente sustituidas por un circunloquio apropiado. No se ha evitado la dureza de la expresión cuando, por buscar una versión más suave, se hubiera falseado el contenido con un anacronismo. Pero, cuando concepciones extrañas o pensamientos filosóficos difíciles debían ser explicados, resultó, a veces, imposible evitar fórmulas anacrónicas, y, en tal sentido, me he permitido ligeras modernizaciones. Cuando me he atrevido a hacer tal cosa, las expresiones y explicaciones utilizadas, no del todo verdaderas, deben servir sólo como una primera orientación para el lector, que deberá olvidar cuando aborde los viejos pensamientos en su forma original, contemporánea.

El libro contiene además muchas afirmaciones que, por su generalidad, sólo con ciertas restricciones podrían darse por verdaderas, sin tener que explicitar tales prevenciones con expresiones tales como «en general», o «con las excepciones que impone la naturaleza del asunto». Es, por otra parte, evidente que toda exposición histórica tiene que operar con simplificaciones. El trabajo preparatorio más importante para el historiador es, quizás, junto con la comprobación de los hechos, el rechazo de lo relativamente irrelevante.

En la forma en la que se presenta, el libro es resultado de repetidas podas, en temas concretos y en el conjunto, pues importaba, sobre todo, la máxima claridad. Por eso, muchas cosas están más indicadas que explicadas, y se ha hecho uso abundante de la mera ordenación y agrupamiento de cuestiones, que funcionan como tesis silenciosas. Como los textos han sido continuamente trabajados a fondo, creo haber ofrecido nuevas interpretaciones en algunas

[1] En la traducción de los textos griegos al español, se han seguido los criterios utilizados por Fränkel en su versión al alemán, sorteando los escollos de la pedestre fidelidad filológica y de la expansiva actualización poética. Se ha tratado de reproducir la poesía y el pensamiento originales, profundizando en la literalidad textual, plegándose al mecanismo de su autorreferencialidad misma. (N. del T.)

cuestiones, sin haber aportado siempre la fundamentación correspondiente. Espero que el lector podrá suplir lo que subyace en la interpretación, y no atribuirme un error cuando se extrañe de lo que lee.

Se citan mis propias publicaciones sin el nombre del autor. Se ha evitado, casi por completo, la polémica. He aprovechado la literatura científica en mayor medida de lo que dejan suponer las referencias explícitas que sólo, de manera ecléctica, nombran algunos de los escritos de los que soy deudor. Normalmente, no se puede catalogar y etiquetar estrictamente las ideas. Pero, seguramente, he dejado pasar muchos trabajos que podrían haber enriquecido la obra. La literatura especializada existente es mucho más amplia de lo que puede abarcar el lapso de mi vida. Con todo, soy consciente de lo mucho que el libro debe al trabajo de otros, y de cuánto he aprendido en conversaciones con especialistas y colegas. De los errores, que seguramente no faltan, soy el único responsable, y agradeceré cuantas rectificaciones y críticas se me hagan en forma pública o privada...

La preparación de esta obra me ha ocupado, con interrupciones, largos años. En el otoño de 1931, empecé en Göttingen con el primer esbozo, y, en el verano de 1948, llevé a cabo, en California, la última revisión. Mis amigos de Stanford y Berkeley crearon la atmósfera en la que pude llevar a término la elaboración de este libro, para mí entrañable. Su publicación se debe a la generosidad de la Asociación Americana de Filología *(American Philological Association)*, que aportó sus recursos y la colaboración desinteresada de sus miembros directivos. Además, estoy especialmente agradecido a la Asociación por la amplitud de espíritu demostrada al dejar que la obra se publicase en el idioma en que había sido concebida y redactada. Dos expertos anónimos de la Asociación leyeron el manuscrito y aportaron valiosas mejoras. El profesor John L. Heller, ha cuidado, con gran competencia y entrega, de la publicación, y leido las pruebas con ayuda del Dr. Arnold D. Mendel. La *Eden Publishing House* ha realizado de modo experto la difícil impresión.

* * *

Fue decisivo para mi dedicación a la filología el modelo inimitable de mi maestro en Göttingen, fallecido ya hace treinta años, Hermann Oldenberg, profesor de indoeuropeo. Reunía de manera ideal la capacidad técnica en el detalle, la penetración espiritual en lo grande y la claridad y elegancia en la exposición. Fue capaz de hacer alternar, en cambio pulsante, la intuición empática y la distancia objetiva; y, como verdadero historiador de la cultura, comprendió el drama de la lucha, la victoria y la muerte de los pensamientos y sentimientos que conducen nuestra vida. Cuando, en una ocasión, me ofreció colaborar en un trabajo sobre el Rigveda, le desengañé con mi decisión de dedicarme a la filología clásica. Pero siempre he intentado, a distancia, trabajar en su espíritu.

A la memoria de Hermann Oldenberg, dedico este libro.

Stanford University, Octubre de 1950.

Prólogo de la segunda edición

Este libro apareció primero, en el año 1951, en Nueva York, en alemán; seis años después, estaba agotado. Gracias a la iniciativa de la Editorial C. H. Beck, sale una nueva edición.

A esta segunda edición, se han incorporado textos recientemente encontrados, y se da cuenta de nuevos planteamientos. El libro entero ha sido revisado y se han corregido los errores apreciados, en parte gracias a las recensiones de su primera edición. La exposición se ha retocado en algunos lugares. Pero la gran mayoría del texto permanece igual.

Se ha reelaborado completamente el Indice analítico A. Ha sido estructurado en forma de texto legible, con la esperanza de que ese escueto resumen pueda figurar junto al libro como un suplemento autónomo. Muchas cuestiones, que en la exposición quedan aisladas y dispersas, quedan recogidas en el índice, bajo rúbricas objetivas, sometidas a una ordenación sistemática. En esta nueva perspectiva, algunas tesis cobran un nuevo aspecto. Es evidente que la acentuación de la estructura simplifica los hechos.

Más frecuentemente de lo que hubiera deseado, hay referencias a mi libro *Wege und Formen frühgriechieschen Denkens*, Caminos y formas del pensamiento griego arcaico (2.ª ed., Munich 1960; abreviado como: *Frühgriech. Denken*). Los artículos reunidos en este libro han servido ampliamente de trabajo preparatorio para el libro que el lector tiene en las manos, y, por lo tanto, en él está la fundamentación y explicación de muchas cuestiones que ahora sólo están esbozadas.

Para terminar, una observación relativa al método del libro. De modo más claro de lo que lo hice en la primera introducción, quisiera confesar que, en algunos casos, he procedido de modo anacrónico, tratando de antiguas especulaciones con ayuda de formulaciones posteriores, con menoscabo de la distancia existente entre el texto original y nuestra interpretación. Este procedimiento, empleado varias veces en el libro, me parece, si las circunstancias lo requieren, algo no sólo permitido, sino necesario. Por ejemplo, la pareja conceptual «potencia y acto» sólo con Aristóteles ha sido fijada terminológicamente, y el uso de tales términos quedaba fuera del horizonte de un pensador tan primitivo como Hesíodo; pero eso no quiere decir que la cuestión que tales términos conceptualizan fuese ajena a Hesíodo. Objetivamente esa pareja conceptual está en la base de la afirmación de la *Ilíada* (24, 527-33), según la cual, «en el suelo del palacio de Zeus hay dos tipos de vasijas que almacenan los dones que el dios destina a los hombres; en unas están los males, y en otras

los placeres...». Sin duda, podemos hablar de bienes y males «potenciales» que la distribución divina «actualiza» a los hombres en el curso de una vida concreta. Si no fuera así, no habría tenido el poeta la idea de las vasijas de almacenamiento, sino que habría dicho: «Zeus produce (algo así como τίθησι) dolores y placeres para este o aquel hombre». Del mismo modo, podemos, sin reparos, aceptar la interpretación de la leyenda de Hesíodo (p. 123 s.) en la que Pandora, por mandato de Zeus, abrió y luego cerró la vasija, en el supuesto de que la interpretación sea clarificadora. En tal interpretación, Hesíodo amplía lógicamente el sentido de la situación descrita en la *Ilíada*, apoyándose en sus propias y diferentes intuiciones acerca del poder creador del hombre en su medio. Lo mismo podría decirse al reproche de anacronismo al aplicar en nuestra interpretación de la imagen del mundo de Hesíodo los pares conceptuales «ser y no ser», «positivo y negativo» (p. 110-14). Pues sólo de ese modo podemos caracterizar acertadamente determinadas orientaciones que de hecho son decisivas en el pensamiento de Hesíodo. Esto se confirma si atendemos, en primer lugar, a la naturaleza de los pensamientos mismos y al modo como Hesíodo los expresa, y, en segundo lugar, por el desarrollo de esas concepciones en el curso subsiguiente de la historia de la filosofía griega (ver, p. e., p. 339, nota 30).

Agradezco la colaboración de Heinrich Stiebeling, de Lübeck, en la corrección de pruebas y confección de índices. La editora C. H. Beck ha prestado al libro la máxima atención, por lo que estoy especialmente agradecido al Dr. Hans Rihtscheid por su amable solicitud y su paciencia ante tantas cuestiones planteadas en una amplia correspondencia mantenida entre Baviera y la *ultima Hesperia*.

Palo Alto (California), Mayo de 1962.

I

La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen

1. LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA: SU CONSERVACION Y SU APARENTE ORIGEN

La literatura griega comienza para nosotros con la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas. ¿Por qué, a diferencia de la literatura de otros pueblos comienza con creaciones tan maduras y brillantes? ¿Por qué no progresa paulatinamente, adquiriendo forma segura y clara configuración ante nuestros ojos, desde la profundidad del amanecer? ¿Por qué los preliminares toscos e imprecisos que tuvo que haber en Grecia como en otras partes no se han conservado? ¿Cómo es la literatura griega primitiva que ha llegado hasta nosotros?

De los escritos de tiempos antiguos poseemos hoy algunos que nunca se perdieron y otros que permanecieron olvidados y escondidos y han sido recobrados. Nuestro conocimiento de la literatura babilónica antigua, del antiguo Egipto y del alto alemán antiguo se basa exclusivamente en documentos de esa segunda categoría. En tal caso, es el ciego azar el que determina lo que se pierde y lo que llega a nuestras manos. No cuenta el valor intrínseco de la obra. Con la literatura griega es diferente. La tradición griega nunca se ha roto en nuestro mundo occidental, siempre han tenido lectores sus libros, de forma ininterrumpida, y en consecuencia siempre ha habido copistas e impresores hasta nuestros días. Nuestra posesión de tales escritos no se debe al azar de su conservación física o a la suerte de los investigadores, sino más bien al interés que tales libros han suscitado en la larga sucesión de generaciones desde que fueron publicados hasta ahora. Solamente las obras valiosas se conservan de tal modo. De la literatura de la que nos ocupamos, han llegado hasta nosotros así, sólo la *Iliada* y la *Odisea* de Homero (veinticuatro libros cada una, en secciones en torno a los mil versos), tres libros de Hesíodo, un libro de Himnos homéricos, dos libros de Teognis y cuatro libros con cantos de Píndaro. Todo lo demás se ha perdido porque en algún momento de la Antigüedad o de la Edad Media el interés se desvaneció. Lo que llegó al Renacimiento se ha salvado.

Nos sería imposible trazar un cuadro aproximado de la literatura griega arcaica si no dispusiéramos de fragmentos de las obras perdidas. Muchos autores de la antigüedad cuyos libros tenemos citan más o menos literalmente fragmentos de los viejos textos, haciéndonos saber en ocasiones el contexto de la cita. Muchas veces estos fragmentos son breves, pero la literatura arcaica es tan compacta y está su forma en tan estrecha armonía con su pensamiento que de pocas palabras podemos sacar mucho. La elección de los fragmentos la determina el interés personal del autor que cita. El voluminoso libro de Ateneo *El banquete de los doctos* trata de las costumbres en la mesa en los siglos primitivos y, así ocurre que poseemos muchos fragmentos relacionados con la comida y la bebida. Un libro del gramático Apolonio Díscolo se ocupa

de los pronombres en idiomas y dialectos antiguos y cita versos en los cuales aparecen tales formas gramaticales. Citas y referencias sistemáticas de obras perdidas que nos dan cuenta fiablemente de su contenido se encuentran solo en los escritos filosóficos de ese periodo. En la escuela de Aristóteles se extractaron sistemáticamente obras de antiguos filósofos, pero sólo desde el punto de vista de su relación con los problemas aristotélicos. Todo este material disperso y fragmentario ha sido cuidadosamente recopilado en tiempos modernos y no hay que esperar un incremento de nuevo material en este sentido.

Sin embargo, desde hace un siglo, se ha abierto un nuevo yacimiento de la tradición griega. Excavaciones practicadas en Egipto han aportado papiros griegos[1] en tal abundancia que los eruditos no dan abasto. La mayoría de esos textos no son literarios, son escritos jurídicos, comerciales y cartas, pero una parte de los papiros transcribe manuscritos y algunos de ellos contienen textos griegos arcaicos. Entre otros, conocemos por los papiros numerosos fragmentos de Safo y Alceo, un amplio texto de Alcman, peanes de Píndaro, y numerosos poemas de Baquílides. Como el papiro es un material frágil, los poemas completos conservados por tal medio son la excepción; la mayoría contienen solo pequeños fragmentos y líneas, de manera que la tarea de interpretarlos, completarlos e identificarlos es extremadamente laboriosa. Los resultados son, en cambio, inestimables y podemos confiar en un enriquecimiento de nuestro conocimiento en el futuro con nuevos materiales que ampliarán nuestro horizonte y perspectiva.

Los papiros griegos encontrados en Egipto fueron escritos, como más pronto, hacia el final del siglo cuarto a.C., pues en tal fecha comenzó la helenización de Egipto. Por ello, toda la literatura anterior no conservada hasta esa fecha por los griegos mismos se ha perdido definitivamente. Fueron los griegos los que ejercieron la primera selección de lo que había de sobrevivir. Esta selección tuvo una orientación diferente de la realizada en otras culturas. Otros pueblos han preservado literalmente de la sombría antigüedad libros sagrados porque creían que esos textos contenían una revelación que no debía ser alterada; o bien conservaron preces, oraciones, fórmulas mágicas o legales en su formulación precisa porque creían que el cambio en la forma rompería la magia o invalidaría la regla. Pero los griegos no tenían creencias, ritos ni jurisprudencia con un tenor literal. Siempre y en todos los campos buscaban la expresión apropiada y nueva, conservando el sentido deseado. Por eso entre ellos todo era fluido, y por eso ya en el temprano periodo del que nos ocupamos se asignó el valor no al estilo individual de un artista determinado, sino a la calidad de la obra, no habiendo así ocasión de preservar textos inalterados, a no ser excepcionalmente, cuando por ejemplo una forma artística determinada se aproximaba al fin de su ciclo. Sólo cuando no se podía esperar más que una progresiva degeneración tuvo sentido detener el cambio histórico y transmitir obras literarias en su actual

[1] Con los tallos de la planta del papiro se fabricó papel de escribir; el clima seco de Egipto favoreció la conservación de este material; desde la fundación de Alejandría por Alejandro Magno, Egipto se helenizó ampliamente, y la antigua literatura griega fue muy leida, experimentando sus libros (es decir, los rollos de papiro), una amplia difusión.

configuración a las generaciones siguientes. Así ocurrió que los griegos no preservaron lo antiguo y primitivo; por ejemplo, perdieron su lírica arcaica. En su lugar, hicieron comenzar su literatura nacional cuando su primer género literario más influyente, la épica, había ya alcanzado sus máximas y últimas cumbres e iniciaba el descenso.

Esta es la razón por la que Homero figura en solitario para la posteridad al comienzo de la literatura griega. En lo que abarca retrospectivamente la mirada humana buscando una ordenación teleológica en lo que ve, los griegos mismos construyeron una teoría según la cual toda la literatura griega, la educación griega y la civilización en su conjunto tuvo en Homero y sólo en él su origen, y la moderna investigación acepta igualmente tal veredicto. La gran influencia de Homero sobre todas las subsiguientes generaciones de griegos está fuera de duda, pero es falso creer en una línea evolutiva que vaya de Homero a la época clásica a través de la Grecia primitiva.

Un cuadro semejante no tiene base histórica. Un desarrollo lineal puede a lo más tener lugar en áreas muy definidas de la actividad humana, pero nunca en totalidades históricas. Ninguna generación se contenta con entregar meramente un trabajo preparatorio a sus descendentes, dejándoles que lo apliquen a los fines que deseen. En la medida en que una época pretende la permanencia, desea perpetuar sus tendencias, y, si éstas prevalecen, su destino se confirma con la victoria. Ahora bien, en principio toda época busca su propia perfección y sistema. Tal sistema ha de ser demolido por los sucesores para construir el propio, pues todo cambio esencial exige sus propias consecuencias. Lo que estos sucesores valoran no lo aplican en la dirección de sus progenitores sino que fuerzan la herencia adaptándola a sus propios fines. Por ello el historiador no debe considerar una época como preparación de la venidera. Son cosas muy diferentes el cómo una época ejerce su influjo en las siguientes y el cómo ella misma se constituye y comprende.

El periodo griego arcaico, tal como lo conocemos desde los escritos de Homero hasta mediados del siglo quinto tuvo una vida propia y autosuficiente y un pensamiento igualmente propio y autónomo. Llevó a su madurez valores que con él perecieron porque la Grecia clásica no supo qué hacer con ellos. En las páginas que siguen pondremos de manifiesto esos valores espirituales y artísticos, característicos del periodo griego arcaico, que en ningún otro sitio encontramos con igual fuerza y pureza.

Este lapso temporal del que nos ocupamos —al que podemos llamar la era heroica de Grecia— fue a menudo tormentoso y violento. Posiciones conquistadas en dura lucha fueron pronto abandonadas porque repentinamente cambió la dirección del desarrollo. Incluso en el arco que va de Homero a Píndaro se cumple el principio según el cual la línea del progreso histórico no coincide con la distancia más corta entre el punto inicial y el final. Inmediatamente después de Homero se produce un corte tan brusco que nos vemos obligados a dividir el periodo primitivo griego en dos épocas, la «épica» y la «arcaica». Así, la historia de la literatura concuerda con la historia del arte, en la que también un periodo geométrico es seguido por un estilo «orientalizante», y con él se inaugura un nuevo periodo arcaico del arte plástico.

Podemos ver que la épica de Homero no ocupa una posición inicial o intermedia, sino final. En lugar de continuar la poesía homérica y sus actitudes

con ligeras desviaciones, el periodo arcaico que siguió se rebeló y comenzó casi desde cero. Esta revolución ha sido uno de los cambios más dramáticos de la entera historia del espíritu griego. Quien ignore tal fenómeno y contemple lo griego marchando armado y seguro por el camino previamente decidido será ciego ante ese rasgo singular del valor griego, capaz de buscar y encontrar un nuevo y claro camino en medio de la oscura confusión.

La época arcaica queda despojada de su carácter propio si la equiparamos indebidamente con las épocas que la precedieron y siguieron. Pero también malentendemos la poesía homérica si derivamos de ella todo el helenismo posterior. En tal caso se convierte en el centro de las líneas que divergen de ella. Pero la épica de Homero nunca se erigió en centro de gravedad de todas las fuerzas y potencialidades del helenismo temprano. Más bien hay en el comienzo aparente de la literatura griega una poesía que expresa de modo extremado y unilateral ciertas peculiaridades del carácter griego y suprime otras con parcialidad. Por ejemplo, no hay prácticamente nada en Homero de la filosofía griega y sus comienzos, y la religión homérica sólo aporta una cara de la piedad griega, y lo hace con énfasis poderoso. A lo largo de toda su existencia nacional, los griegos padecieron tal situación. Los dioses homéricos fueron para ellos imágenes acuñadas, válidas, pero aceptadas con recelo.

II

Homero

1. LOS CANTORES Y SUS EPOPEYAS

De las muchas epopeyas heroicas de la Grecia primitiva solo dos, la *Iliada* y la *Odisea,* han llegado hasta nosotros. Pese a su gran longitud —15.000 y 12.000 hexámetros respectivamente— ambos poemas son solo parte de un conjunto más amplio, el ciclo troyano. El ciclo completo consistió en ocho epopeyas, conexionadas estrechamente entre sí. Cinco epopeyas, de las que la *Iliada* es la segunda, contaban la guerra troyana desde su comienzo hasta la conquista de la ciudad. La sexta, *Nostoi,* narraba el regreso al hogar de los que fueron a Troya, con excepción de Ulises. La séptima era la *Odisea,* y la octava trataba de posteriores viajes de Ulises y su muerte. La *Iliada* y la *Odisea* eran evidentemente las piezas principales de la serie. Sólo la *Iliada* con sus veinticuatro libros era más amplia que las otras cuatro epopeyas de la guerra troyana juntas (veintidós libros), y la *Odisea,* también con veinticuatro libros, era cinco veces mayor que el poema que narraba el regreso de los otros héroes (cinco libros). Además del ciclo troyano hubo otros ciclos, sobre todo el tebano.

Según la tradición, la *Iliada* y la *Odisea* fueron compuestas por un cantor itinerante llamado Homero que procedía del este jónico. Otras epopeyas fueron atribuidas a otros poetas, aunque a menudo las atribuciones divergen.

El nombre de Homero aparece con más frecuencia que cualquiera otro, y también se usó colectivamente para designar al conjunto de poetas épicos.

Esto es todo lo que la tradición primitiva nos dice de Homero. No hay datos externos que determinen si la personalidad y la autoría de Homero son históricas. Es posible que la tradición, simplificando como acostumbraban a hacer los griegos, usase el nombre de Homero para cubrir una época literaria entera.

Ahora bien, «Homero» parece un genuino nombre personal y no un símbolo artificioso. Probablemente un hombre llamado Homero, relacionado de algún modo con la composición de epopeyas, dio ocasión a que su nombre quedase asociado para siempre con tales obras. Sin embargo, Homero no puede ser el autor de los dos textos épicos principales porque la *Iliada* y la *Odisea* difieren demasiado en lenguaje, estilo y pensamiento como para poder ser atribuidas a un mismo autor; en este sentido, la tradición es mera leyenda. Además, la épica homérica surgió en condiciones en las que no puede hablarse propiamente en sentido actual de autoría literaria. Cualquier cantor épico utilizaba a su deseo la obra de sus predecesores. Por ello la cuestión de la autoría de Homero se convierte en la pregunta por la parte que pudo tener en la composición de las obras. Hay abiertas dos posibilidades. O bien un cantor de tal nombre engranó en la fluida tradición con particular energía imprimiendo con tal fuerza el sello de su arte individual que poetas posteriores, en memoria

de su contribución, designaron y transcribieron como de Homero la obra que ellos recitaban y eventualmente escribieron. O bien, que la *Iliada* y la *Odisea* entraron en la historia bajo el nombre de Homero porque Homero dio a uno o a ambos poemas su forma final y versión definitiva. En tal caso sigue abierta para siempre otra cuestión: ¿cambió Homero mucho o poco las epopeyas a las que dio el último toque? ¿Fue un espíritu creador, un hábil revisor, un recitador virtuoso, un copista aplicado, o quizás solamente el último editor a quien ningún sucesor privó de tal título de honor?

Con la poca información disponible, la crítica más sobria se detiene ante las cuestiones relativas a la persona de Homero y su contribución a la *Iliada* y la *Odisea*. De ninguna línea de la épica de «Homero» podemos afirmar con seguridad que es de él. No sabemos nada de su idiosincrasia, y si usamos su nombre, no significa otra cosa que la noción de esa poesía épica que en la *Iliada* y la *Odisea* se presenta ante nuestros ojos.

Pero ello no implica que no reconozcamos en esas epopeyas individualidad alguna. No sólo la primitiva épica griega en cuanto tal posee un carácter acusado, sino que hay dentro de las epopeyas partes que por sus peculiaridades dan pie para que podamos atribuir ciertos conjuntos (como por ejemplo la *Telemaquia)* a un poeta individualizado. No hay duda de que la poesía épica se aprovechó de la participación de numerosos individuos. Ello condujo a variadas desigualdades de ejecución, porque es imposible que una pieza nueva encaje con precisión en una vieja, y los rapsodas no estaban sometidos a una regla de estricta consecuencia que ligase su espíritu creador. Por otra parte, las incongruencias nos proporcionan perspectivas ocasionales en la complicada prehistoria de ambos poemas, y un examen atento revela señales de adiciones, omisiones y alteraciones. Sobre esta base, los eruditos han intentado explorar la prehistoria de esas epopeyas, estrato por estrato. Algunas de esas reconstrucciones— sobre todo las más instintivas, exentas de pedantería y ricas en ideas —nos ayudan a entender el género y los textos, al mostrarnos con ejemplos concretos cómo han podido tomar forma etapa a etapa, pero en ningún caso hay seguridad de que el desarrollo real coincida con el supuesto. Una probabilidad se esfuma ante una mejor conjetura y las posibilidades equivalentes son innumerables.

Solo ocasionalmente nos es dado hacer el seguimiento de cada una de las epopeyas, pero las miradas pueden mostrar diversidad y movimiento. Algunas partes son evidentemente más modernas y, en consecuencia, más recientes que otras. Así, la *Odisea* en su conjunto es decididamente más moderna que la *Iliada*, tomada también en su conjunto. Los cambios chocantes de actitud entre la épica más antigua y la más nueva nos introducen en el torbellino de los cambios históricos. Aun cuando la prehistoria de las epopeyas se nos sustrae en detalle, las tensiones contradictorias interiores a los poemas nos fuerzan a considerar la amplitud de los acontecimientos históricos.

Incluso la práctica artística que impregna nuestras epopeyas está animada por un movimiento característico. Si bien la literatura se configura normalmente con vistas a una plenitud y permanencia de la forma, la poesía épica permanece fluida en la intención de sus creadores. Es un tipo de poesía que oscila, frase a frase, verso a verso, entre la tradición duradera y la improvisación momentánea. Esto le otorga un encanto especialmente fascinante que se mantiene fresco y

eficaz aun en el caso en que el libro queda finalmente escrito. Para apreciar la singularidad de la épica homérica tenemos, por lo tanto, que hacernos una idea del tipo de arte del que surge y al que se adapta. En segundo lugar, tenemos que preguntarnos por los cambios que se producen al reducir una tradición fluida a un texto fijo. La traslación del arte a un medio distinto no puede darse sin determinadas consecuencias.

Las condiciones generales en las que surgió la antigua épica pueden ser aclaradas desde tres perspectivas. En primer lugar, las mismas epopeyas contienen cierta información sobre los cantores y los recitados épicos. En segundo lugar, la tradición griega posterior cuenta muchas cosas acerca de los antiguos poetas épicos. Y en tercer lugar la llamada épica popular de otros pueblos proporciona determinadas analogías. Lo que la épica homérica misma nos transmite es especialmente valioso por su autenticidad, pero ofrece muchas lagunas. Un cuadro más rico aparece en biografías tardías de Homero y en la divertida *Disputa entre Homero y Hesíodo.* Pero tales escritos son más novela que historia. El cuadro más completo lo proporcionan los estudios comparados del folklore, pero ignoramos la medida en que pueden aplicarse al arte homérico. En todo caso, es mejor atenernos a una sola analogía que mezclar rasgos de culturas diferentes. Para nuestro propósito, la mejor adaptada es la épica servo-croata, por su proximidad cultural, por llegar hasta nuestro presente y por haber sido investigada exhaustivamente por un erudito que era él mismo eslavo, Matias Murko[1]. Naturalmente no podemos pasar por alto las grandes diferencias existentes. Tanto por el contenido como por la forma, la calidad literaria de la epopeya de los eslavos del sur dista mucho de la de los griegos. Sin embargo, restan analogías de gran valor. La confrontación con una realidad tangible proporciona un cuadro más preciso que la especulación puramente libresca.

En tanto que los libros escritos deben buscar a sus lectores de modo individual y privado, la antigua épica griega se dirigía a amplios círculos que la seguían con apasionado y activo interés. Se configuró entre las clases sociales superiores y floreció de modo dominante, si no exclusivo, entre ellas (ver Murko 173, 25). Era poesía de entretenimiento, arte «puro»; no cumplía función ritual alguna ni pretendía otro objetivo. Su lugar en la vida lo daba el ocio. En los banquetes, y especialmente después de los banquetes, los hombres se sentaban, con postres y bebidas, y escuchaban los recitados durante horas y a lo largo de toda la noche. Recitaba sólo una persona y la audiencia la seguía cautivada, encantada, absorta en la audición. Así lo describen los cantores de

[1] Los trabajos de M. Murko han sido publicados en los *Sitzungsberichten der Wiener Akademie, phlil. - hist, Klasse,* tomo 173, n.º 3 (1913); 176, n.º 2 (1915); 179, n.º 1 (1915), (en lo sucesivo se cita sólo el número del tomo), y hay un resumen en *Neue Jahrbücher* 1919, 273 s. El trabajo de Murko fue continuado por H. Geseman, Milman Parry y A. B. Lord (*Trans. amer. Philol. Ass.* 67; 69; 70), y las investigaciones continúan. Del mismo modo se investiga la épica popular griega actual y se la compara con la homérica. Así, por ejemplo, se ha recogido en disco la canción de un bardo cretense que narra el ataque de los paracaidistas alemanes en Creta en 1941 y ensalza a los defensores que murieron. Para nuestros oidos no habituados, el relato parece monótono y sin alma, pero el cantor está tan emocionado por el recuerdo de los amigos caidos, que, en medio del canto, su voz enmudece. Fenómenos paralelos de otros lugares han sido investigados por C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (Londres, 1952). Este instructivo libro pone de relieve los rasgos típicos del género, que son recurrentes, así como la variabilidad de esta poesía en las diferentes naciones.

nuestra *Odisea* (17, 518-21)[2]. El canto de las sirenas que atrajo a los viajeros y los arrastró a la destrucción es un recitado épico, una narración de la guerra de Troya yu de «cuanto sucede sobre la tierra fecunda» (*Od.* 12, 189 ss.). Tal poder tiene la canción épica sobre los corazones de los oyentes. Los modernos testigos dan el mismo informe en los recitados entre los eslavos del sur[3]. Predominan las palabras en un «canto» que es más bien un recitado melódico. El cantor se acompaña con un instrumento de cuerda. Todos los versos tienen la misma estructura: diez sílabas entre los eslavos, seis unidades de dos o tres sílabas en los griegos. Hay cantores profesionales pero muchas personas están familiarizadas con tal arte. Posteriormente se acentúa la profesionalización de los rapsodas y crecen las diferencias sociales y de otro tipo entre el cantor que vive de su arte y el público que recibe el entretenimiento. Sin embargo, en el periodo primitivo no había más que un círculo homogéneo que procedía a su propia diversión mediante la voz de sus miembros mejor dotados. En la *Iliada* no se mencionan nunca los cantores épicos. Sólo una vez se cantan canciones heroicas, y es Aquiles quien lo hace. Canta para disipar su aburrimiento y resentimiento después de haber rehusado participar en combate. Canta para su propia diversión[4] y su único oyente es su amigo y camarada Patroclo quien toma el relevo cuando se cansa. En ningún otro lugar de la Iliada hay cantos, pero ocasionalmente los héroes cuentan historias sobre sus propias vidas y las de sus parientes. En cierta medida constituye un estadio preliminar al canto heroico. En aquellos días los propios héroes narraban sus hazañas. De ese modo, los poetas de la *Iliada* trazaban el cuadro de los antiguos tiempos, cuando su propia clase todavía no había aparecido.

Las cosas son diferentes en la *Odisea*, poema más nuevo y más inclinado a reflejar la vida actual más que a dibujar un pasado remoto. Mientras los hombres beben, cantantes profesionales los entretienen. Y mientras que, en la *Iliada*, el viejo Nestor o el viejo Fenix hablan ocasionalmente de los antiguos tiempos, en la *Odisea* el héroe principal es un gran narrador y hace amplio uso de sus habilidades en la narración épica, ya sea en la corte del rey feacio, donde seduce a la nobleza, o en la humilde cabaña del amable pastor de cerdos. Cuando el cantor épico aborda tales pasajes y canta la larga narración de la *Odisea*, en el verso y estilo épicos, la situación representada se identifica con la presente. El autor se convierte en Ulises cuyo papel asume y los oyentes son los feacios o los «divinos pastores de cerdos», pobres y humildes pero nobles de ánimo. Algunos pueden incluso soñar que, como Eumeo, tuvieron un nacimiento regio pero un lado adverso es el responsable de la pobreza y sometimiento de sus vidas.

Pero la semejanza va mucho más allá. Ulises no es sólo hábil contando historias, «famoso como cantor» (11, 368; ver también 17, 518). Viajero sin

[2] Durante el recital se podía discutir sobre cuestiones confidenciales sin ser observado, porque la atención general estaba centrada en el cantor: *Od.* 8, 83-95; 17, 358; 1, 156-327.

[3] «Los oyentes están extraordinariamente atentos ("como en la mezquita") y siguen la acción con la máxima participación. Los serios, respetables y contenidos *begs* están sentados en silencio, gradualmente se percibe una excitación en su rostro, los ojos se iluminan, hay sonrisas...» (Murko, 173, 27).

[4] También esto lo confirman los eslavos del sur. Por ejemplo, un hombre va recitando cantos épicos mientras cabalga o en un largo viaje, para acortar el tiempo.

recursos va a depender, al igual que los cantores, de la caridad de los que lo reciben. No es un milagro que los cantores de la *Odisea* simpatizasen especialmente con su héroe, se identificasen con él, transfiriendo a la narración elementos de su propia experiencia que no encajan en la fábula. Gracias a esto, tenemos indirectamente una visión íntima de la vida y carácter de los cantores errantes, en particular de sus aspectos más oscuros. Pues cuando los cantores describen directamente su propia clase, destacan el lado más brillante como un ideal. Se describe a Demódoco y a Femio como cantores fijos en una corte. Debe de haber sido el sueño de cualquier cantor errante llegar a asentarse de modo permanente entre los cortesanos y gozar del respeto como ellos.

Pero con seguridad la realidad era muy diferente. El cantor iba de lugar en lugar. Acudía a muchas puertas extrañas sin saber si se le abrirían[5]. Si era admitido, probablemente permanecería en el umbral, en el lugar de los mendigos, esperando la invitación para sentarse en el salón. Así vemos largo tiempo la mesa de sesiones en el palacio real de Itaca por los ojos de Ulises y desde la perspectiva del umbral. En gratitud por la hospitalidad, el cantor debía plegarse a cualquier indicación del amo y sus huéspedes para divertir a los comensales[6].

Este trato humillante lo debieron de experimentar los cantores con acritud pues se consideraban superiores a sus contratantes temporales tanto en educación como en maneras. Habiendo viajado mucho, como Ulises, habían aprendido «de la mente de muchos hombres» (1, 3). Cada página de la *Odisea* nos muestra sus sutiles distinciones. En particular tenían ocasión de estudiar y formar juicio moral acerca de la actitud de la gente con los viajeros. Este interés queda proyectado en la acción de la *Odisea* hasta el punto de dar lugar a contradicciones.

Según la narración de la *Odisea,* todos los pretendientes fueron matados sin excepción porque pretendían a la mujer cuyo marido podía estar vivo y porque forzaron la posesión de una casa ajena, gastando sus bienes como si fueran sus dueños. Ese es el sentido claro de la historia y Penélope debió entenderlo así. Pero cuando se entera de la muerte de los pretendientes y todavía no cree en la vuelta de su esposo, piensa que algún dios ha matado a los pretendientes por su arrogancia al no honrar a los viajeros que habían llegado (23, 62). También Ulises se expresa en una ocasión en el mismo sentido (22, 413). En un episodio anterior leemos: «Atenea incitó a Ulises a mendigar pan para conocer quiénes eran rectos y quiénes injustos» (17, 360); pero el poeta continúa: «aunque no se iba a librar ninguno de la muerte», indicando que la distinción entre buenos y malos pretendientes no contaba en el sentido de la historia (ver también 18, 155). Los cantores itinerantes también podían sentirse expertos examinadores de los hombres a los que conocían en su profesión. En un momento un inteligente pretendiente hace esta significativa observación sobre Ulises: «¿Quién sabe si el forastero no es un dios que

[5] Es significativo que en la *Odisea* con frecuencia se habla de lo que sucede detrás de la pared (1, 328; 10, 221; 17, 492-506; 541 s.; 20, 92; 105; 387-89; 23, 148); en una ocasión unos recién llegados oyen y huelen una gran comida que está teniendo lugar dentro (17, 269-71).

[6] Ver la lucha de Ulises con Iro para divertir a los pretendientes.

recorre las ciudades disfrazado para vigilar la soberbia de los hombres o su rectitud» (17, 483)[7].

Por el modo en que en la *Odisea* se nos informa acerca de los cantos y las narraciones podemos deducir cómo tenían lugar las actuaciones del cantor. Lo que leemos en la épica acerca de la relación entre narrador y oyentes podemos razonablemente trasladarlo al cantor de epopeyas y su auditorio[8].

Las actuaciones del cantor no seguían un programa fijo, y, en tanto que la epopeya no se convirtió en un texto fijado, se conservó el carácter social de una conversación libre. Suponemos que no cantaba de modo continuado y sin pausa lo que corresponde a uno de los libros de la epopeya[9].

Después de un fragmento[10], el cantor se interrumpía, y en la pausa los oyentes escanciaban el vino (*Od.* 8, 89) hablando con el cantor y entre sí[11]. Durante esa interrupción, el cantor escuchaba palabras amables de gratitud y elogio, y quizás tomaba algo de comer, o recibía un adorno o la promesa de un regalo (ver *Od.* 11, 384 ss.), junto con el ruego de continuar el canto (*Od.* 8, 87-91)[12]: «Por favor cuéntanos esto o aquello» (*Od.* 11, 370). O bien, los oyentes planteaban preguntas como: «Dinos, ¿cómo murió Agamenón? ¿Dónde estaba Menelao que no fue a ayudarlo? ¿se comportó Egisto de modo innoble? ¿no había vuelto todavía Menelao a su hogar?» (*Od.* 3, 247). Al comienzo de un nuevo recital el cantor podía dirigirse a sí mismo tal tipo de preguntas[13] (p. e. *Il* 16, 692 ss.), o bien podía dirigirse a la Musa, de quien, según la tradición, recibía el conocimiento. La narración continuaba por fases en tanto los oyentes obtenían diversión (*Od.* 8, 90). Si se hacía demasiado tarde, la sesión continuaba al día siguiente (ver *Od.* 11, 328 ss.). De esta manera, el mismo contexto podía durar semanas. Cuando Ulises fue huesped de Eolo, le contó, durante un mes, detalladamente «acerca de Troya, las naves de los argivos y el regreso de los aqueos» (10, 14). Es decir, expuso la épica troyana, en la que

[7] Según 3, 265, Agamenón contrata a un cantor como una especie de consejero de almas para su mujer, cuando va a la guerra.

[8] Dos razones justifican esta transferencia. El poeta épico describe narradores y oyentes ideales, y el arte ideal de la narración es para él idéntico al que él mismo ejerce. En segundo lugar, las historias que narran sus personajes están en forma épica, de manera que coinciden con su propio canto. En ambos casos, la forma es la misma.

[9] La división de ambas epopeyas en 24 libros es posterior.

[10] De *Od.* 8, 87-91 se deduce que durante la recitación de una escena de guerra (ver 75-82) había varias pausas. En el libro 11 de la *Iliada* se señalan en el texto dos pausas que corresponden a 80 versos (217/18 y 298/99). En general las pausas no se registran en el texto; el cantor las improvisaba.

[11] Ver el interludio en medio de una larga narración en *Od.* 3, 201-52 y en 11, 333-84. Lo mismo se informa de los eslavos del sur: «En las pausas, los *begs* ensalzaban a los cantores como los mejores de Krajina, se admiraba a los héroes que tal fama habían dejado, para pasar a las canciones; algo que no ocurre con los grandes hombres de hoy día... Incluso en los cafés populares, los hombres hablan en los descansos de las canciones y lo relacionado con ellas» (173, 27 s.)

[12] En ocasiones el hambriento cantor ofrece su arte, pasaje por pasaje, a cambio de comida. En *Od.* 7, 213-21 interrumpe Ulises la narración de sus sufrimientos (213 s.) con la observación: su estómago no le deja pensar en sus penalidades; primero tiene que comer. El pasaje no encaja en el contexto en el que ahora está, pero ilumina la situación típica con una franqueza no habitual. Ver también la indicación de *Od.* 14, 457 s.

[13] Naturalmente el cantor puede cambiar de relato si lo desea (μεταβῆναι). Ver: *Od.* 8, 492.

destaca especialmente el catálogo de los navíos (*Il.* 2), y también los *Nostoi* (del que sólo una parte debió conocer Ulises), en una palabra, el ciclo entero troyano hasta su situación en ese momento. El recital se mantuvo en su curso mediante preguntas adecuadas y fue posible materialmente por la hospitalidad concedida: «Así él (Eolo) me acogió y me preguntó acerca de cada asunto». En casa de Eumeo, Ulises contó su historia durante tres días «sin terminar de contarme sus desgracias, es decir, sin concluir su repertorio» (*Od.* 17, 513).

Cuando el interés de la audiencia por la narración del cantor profesional comenzaba a disminuir, debía el cantor dejar a su anfitrión y continuar su precaria existencia hasta encontrar nuevo refugio. Era pues importante que no se relajase la tensión del interés. En las pausas de su exposición o en las interrupciones vespertinas debía arreglárselas para que no se interpretase como conclusión definitiva. Por el contrario, el final de una parte debía enlazar rápida y fácilmente con el comienzo interesante de una nueva parte, y así siguiendo[14]. En vano buscamos una conclusión artísticamente satisfactoria al cabo de un amplio desarrollo en la epopeya o al final del conjunto. Por razones prácticas y también por voluntad deliberada de estilo, la forma artística está calculada para continuar, sin buscar una conclusión formal que detenga el movimiento.

Existe, pues, un elaborado arte del comienzo, o del comienzo después de una interrupción. Así, el recitado de una tarde comienza, después de una plegaria o himno (ver más abajo p. 238), con un proemio normalizado. De entre muchos ejemplos de ambas epopeyas, podemos extraer el esquema básico de tales introducciones. El cantor (a) comienza dirigiéndose formalmente al anfitrión y los demás presentes, (b) alaba la mesa hospitalaria y los placeres que proporciona. Incluye aquí las gracias por la hospitalidad (evitando cuidadosamente expresiones muy directas), agradecimiento expresado también en nombre de los asistentes. A partir de aquí, hay una transición hacia los objetivos propios del cantor: «(b) es hermoso sentarse ante una mesa bien provista y escuchar al cantor, (c) cuando cuenta los muchos sufrimientos y hazañas que artísticamente sabe describir, (d) que tuvieron lugar por concesión divina. (e) De entre las muchas acciones de Ulises en la guerra troyana (f), voy a contaros aquella en la que...»[15]. El tema del relato (e) puede también anunciarse rogando a la Musa que cante (p. e. *Il.* 2, 484 ss.), dirigiéndole después una pregunta precisa (f), mediante la cual se inicia la narración (p. e.

[14] Ver los pasajes citados en las notas 10 y 11. Lo mismo vale para los narradores profesionales de todo el mundo. En la estructura narrativa de las *Mil y una noches* se refleja la angustia del narrador árabe ante la pérdida de interés del auditorio: Scheherezade salva su vida, noche tras noche, manteniendo la tensión del oyente. De modo semejante hacen sus pausas en el momento de mayor intensidad las narraciones del libro turco «del papagayo» y el indio *Vetālapañcaviṃshatikā.*

[15] El esquema es especialmente evidente en la breve introducción de *Od.* 4, 235 s. En otras partes encontramos: (a) (dedicatoria) *Od.* 9, 2 y 15, 390. (b) (Elogio de la circunstancia) *Od.* 9, 3-11; 15, 391-400 (ver también 11, 373 s. y 379 con la anáfora en 15, 392 s.); un cambio para adaptarse a la situación en 14, 193-95. Sobre (c) se tratará a continuación en el texto. (d) («según la voluntad de los dioses») *Il.* 1, 5; *Od.* 12, 190 (ver 17, 119; 8, 82); 14, 198; 9, 15, 7, 242; 9, 38; 1, 327; 4, 236. (e) (indicación general sobre el tema) *Od.* 4, 243; 3, 100/103 s. La «guerra troyana» se perifrasea también como δημθῳ ἔνι Τρώων, ὅθι πήματα πάσχον' Αχαιοί. (f) (concreción del tema) *Od.* 4, 242; 7, 243; 19, 171. En el primer fragmento del rapsoda Jenófanes (ver p. 310 el punto (b) está especialmente representado.

Il. 1, 8; 2, 761 s.; 11, 218 ss.). Los proemios, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea* están construidos con arreglo a este plan, con la excepción de que en el texto escrito se ha omitido la referencia a los oyentes y a la mesa hospitalaria.

Este esquema contiene en su tercer elemento (c) una indicación y recomendación acerca de la belleza de la historia que va a seguir. Varían los detalles, pero tal indicación incluye siempre la idea de que la narración incluye «muchos dolores». En primer término, se da noticia de que el material será abundante; así al comienzo de la *Iliada* se habla de «millones de sufrimientos» y de «muchas almas», y la *Odisea* empieza hablando de un hombre «*muy ajetreado*», de «*muchas* ciudades y mentes de hombres», y de «*muchos* sufrimientos en el mar». En segundo lugar, al comienzo y después rara vez, da el narrador a su material un calificativo neutro, tal como: noticia, fama, hechos. Normalmente habla de aflicciones, punzantes dolores, y elementos semejantes. Hablando de la guerra de Troya, el contenido de las cuatro epopeyas bélicas, Néstor utiliza en la *Odisea* expresiones tales como «miserable», «dolorosa», y continúa aludiendo a la abundancia de acontecimientos, «¿quién de los mortales podría contar todas aquellas cosas? Nadie, por más que permanecieran a su lado cinco o seis años para preguntarle con detalle los males que sufrieron, antes de volver al hogar, ahíto, sin haberlo oido todo» (*Od.* 3, 103-19). Igualmente, se describe así el contenido de la Odisea (*Od.* 23, 306):

> Entonces Ulises, del linaje de Zeus, le contó los dolores / infligidos a los hombres y lo que él sufrió con fatiga. / Ella gozaba escuchando su historia, y el sueño no cayó / sobre sus párpados hasta que no se cumplió todo el relato.

Y, antes de que Ulises cuente la historia de su vida, le dice Eumeo (15, 398):

> Gocemos con nuestras tristes penas, recordándolas, / mientras bebemos y comemos en casa, pues los dolores recordados / dan placer al hombre que ha sufrido y trajinado mucho.

Lo que pretende el cantor homérico es suscitar sentimientos de piedad y temor mediante la participación imaginada en acontecimientos trágicos[16], temor eminentemente en las piezas más antiguas, y en la *Iliada*, y compasión en las más recientes y en la *Odisea*. En la épica más nueva, hay una tendencia general hacia el sentimentalismo. Se llora, aun en la mayor alegría (*Od.* 10, 415; 16, 213-19), y se «goza» aun con lamentos funerarios (*Il.* 23, 10, 98; *Od.* 11, 212). Cuando Ulises oye que el cantor celebra su propia gloria, su rostro no se ilumina con orgullo y felicidad, sino que llora, como llora la mujer cuyo esposo ha sido muerto ante sus ojos antes de que la mano enemiga caiga sobre sus hombros para llevarla a la esclavitud (*Od.* 8, 521; ver también 8, 83 ss. y 577-80). Así pues, sólo los sucesos dolorosos merecen ser preservados en el canto (*Od.* 8, 579). En la *Iliada*, Helena dice acerca de sí misma y de Paris (6, 357):

[16] «Más interesante» (que lo que precede) significa, en consecuencia, «más apto para suscitar compasión» *Od.* 11, 381; también 12, 258. Ver Murko 176, 21: «Las lágrimas afluían a los ojos de los viejos musulmanes, que lloraban por sus héroes».

a quienes Zeus impuso un pesado destino / para que sean materia de canto en el futuro.

La característica más importante de la épica no escrita es la fluidez de la tradición. En cada presentación el cantor disponía de libertad para alterar el texto de cualquier modo, incluso recitando un texto totalmente nuevo. En los textos escritos de la *Iliada* y la *Odisea* tal característica no puede darse. Tanto más valor tienen para nosotros las observaciones hechas en la épica viva. Según el textimonio de Murko, los cantores son capaces de improvisar un canto nuevo en el estilo tradicional. Para ellos, el canto es como el lenguaje, en el que son capaces de hablar libremente. Normalmente, sin embargo, recitan cantos o materiales ya existentes y conocidos (ver *Od.* 1, 337 ss.; 8, 74). Pero aun así se mueven con libertad en las configuraciones individualizadas. «Los cantores no disponen de un texto fijo, modelan siempre de nuevo sus cantos, aunque afirman que son los mismos o que los presentan como "los han recibido" y "como los han oido"... Huseinbeg Staroselać exigía del cantor: adorna al héroe y a su caballo, no tienes que comprarlo con tu dinero... El equipo de grabación pedía que cualquier texto fuese escrito antes de grabar el sonido. Así se descubrió que incluso el mismo cantor dictaba pequeños fragmentos de un canto épico (unos veinte versos), después de unos minutos dictaba otra versión, y luego otra, al cantar para la grabación. Como disponía en mi segundo viaje de taquígrafos, pude ordenar tres, y hasta cuatro en ocasiones, textos paralelos. Las desviaciones no se limitaban a cambiar palabras o alterar su orden. Versos textos completos aparecían completamente cambiados, o bien eran omitidos, de manera que, por ejemplo, quince versos dictados se correspondían con ocho grabados. Un buen cantor del noroeste de Bosnia fue capaz de recitar el primer verso de manera diferente tres veces. Dictaba "Beg Osmanbeg rano podranio' (Beg Osmanbeg se levantó temprano), cantaba al ensayar 'Beg Osmanbeg na bedjem izigje' (B. O. salió de la muralla) y grababa: 'Beg Osmanbeg gleda niz Posavlje' (B. O. miró hacia el país de Sava)[17]. De mi experiencia directa en este trabajo de grabación saqué la conclusión terminante de que todos los cantos épicos servocroatas, tal como han sido impresos, sólo han sido realmente cantados o dictados una sola vez» (Murko 1919, 285 ss.).

Por ello el tamaño de la «misma» canción puede ser muy diferente, porque el cantor «la alarga o acorta a voluntad: simplemente se guía por los oyentes, el arte pretende el pan, y de hecho está subordinado al humor del artista» (173, 18). «Así el Matica Hrvatska (archivo croata) registró el canto de un preso de 25 años, con más de 4.400 versos, mientras que la versión de su maestro estaba en torno a los 1.500» (1919, 285)[18].

[17] ¿Es casualidad que las tres versiones representen tres momentos temporales (levantarse, ir a la pared, mirar al valle), y que se aplace el comienzo mientras duran las repeticiones?

[18] Evidentemente el preso intentaba romper con todas sus fuerzas la monotonía de la prisión. En el área de la *bylina* rusa hay dos versiones del mismo poema en los labios del mismo cantor. El mismo campesino dictó en 1871 a Hilferding (*Oněshskija byling*, tomo I, n.º 63, zbornik 59) la canción del héroe Suchman, sus hazañas, prisión y muerte, la misma que había recitado en 1860 a Rybnikov (2.ª ed., Moscú, 1910, tomo II, n.º 148). Las diferencias son notables. En conjunto, la segunda versión es peor: está llena de lagunas y de episodios extraños, y es más monótona e inerte en su lenguaje y exposición; pero es mejor y más completa en los detalles.

En la épica de los eslavos del sur, por tanto, cada nueva recitación significa una nueva configuración del material, y no tenemos razones para suponer que fuera de otra manera en los cantores homéricos[19]. Nada se repetía literalmente porque el recitador no repetía el texto mecánicamente, sino que reconstruía la historia cada vez[20]. Cada recitación épica era una reinterpretación activa del material tradicional.

En el proceso de esta continua transformación los poemas ganaban en longitud tanto como en profundidad. La tendencia a la longitud es inherente al carácter del arte épico. Los mismos sucesos son reelaborados constantemente con creciente precisión y adornados con ricos detalles[21]. Además de los héroes de la historia, cada poeta podía introducir nuevos personajes menores o desarrollar más los personajes ya dados en la tradición[22].

De modo semejante, nuevos episodios podían ingresar en el marco general, puesto que la épica tiene natural tendencia a añadir episodios. Las partes y el todo se iban elaborando simultáneamente, influyéndose mutuamente[23]. Como en todas las creaciones griegas, también aquí fuerzas de organización estricta compensan bellamente la tendencia a la expansión. Cada uno de los ciclos griegos posee una idea sencilla y básica idea que impregna las partes. No hay nada amorfo y carente de plan como en el *Mahābhārata*, ni hay series de historias inconexas, obligadas a una secuencia por motivos puramente externos como en las *Mil y una noches.*

A la extensión se añadió la profundización. La etapa en la que los héroes se diferenciaban sólo por sus nombres y hechos no duró mucho. Pronto cada uno apareció dotado de un especial carácter en correspondencia con sus realizaciones. De modo semejante se añadieron subsecuentemente a los hechos y acciones, causas y motivos, siendo así que antes bastó el enunciado desnudo de los hechos[24]. Tales alteraciones imprimieron a las historias una más firme estructura, pero también pudo fácilmente ocurrir que los motivos impuestos

[19] La palabra «rapsoda» significa «inventor de canciones». Los recitadores posteriores debieron heredar este título de honor de sus antecesores los poetas (ver: Hesíodo, Fr. 265: ἐν νεαροῖς (!) ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδήν). Ver *Glotta* 14, 3; Marx, *Rhein. Mus*, 74, 399.

[20] Recordar la tradición y componer de nuevo son la misma actividad para el cantor. La «Musa» representa ambos aspectos. Por la misma razón los cantores creen en la verdad de sus poemas.

[21] Las epopeyas fueron creciendo en extensión, incorporando materiales ajenos y, hasta entonces, independientes. Así, por ejemplo, el aventurero Ulises fue incluido en el círculo de héroes de Troya, con el que originariamente no tenía nada que ver, en la épica temprana.

[22] Podría parafrasearse así, con cierto énfasis, el pasaje de *Od.* 1, 95: «Y también podría así cantarse una canción con las experiencias de Telémaco».

[23] No hay razones para suponer que los cantores retuviesen en su memoria sólo partes de la historia de Ulises, y no fueran capaces de recitar el relato entero. Con esto se relaciona la teoría, según la cual Homero compuso sus epopeyas a partir de fragmentos épicos. Nuestra *Odisea* fue precedida por otra *Odisea* (ver P. von der Mühll, RE Supl. 7, 1939, p. 699); y nuestra Iliada ordena nuevamente diversos episodios del ciclo troyano, pero no por primera vez, dentro de un marco general. Según W. Schadenwaldt el tratamiento de Aquiles en nuestra *Iliada* fue concebido según el modelo de la pieza del ciclo troyano que habla de la victoria de Aquiles sobre Memnon y su muerte (*Von Homers Welt und Werk*[2] 1951, p. 155 s.).

[24] Una adición evidente a los sufrimientos de Ulises en el mar y a la ira de los elementos, es la transformación del cegado Polifemo en hijo de Poseidón, proporcionando así un motivo personal.

no encajasen en todos los puntos con el material existente. Por eso, como en cualquier producción fluida, la épica es contradictoria en algunos aspectos. Nuevas inconsistencias emergieron a partir de los cambios de creencias y costumbres y a partir del cambio de representación que se iban haciendo de la naturaleza humana. Por eso lo que previamente parecía simple y justo se hacía improbable y objetable. Para acomodar las nuevas creencias se hicieron nuevos esfuerzos revisando en lo posible los caracteres y motivaciones. Pero en la medida en que en el transcurso del tiempo cambiaban las historias, los cantores consideraban sus innovaciones no como hallazgos arbitrarios sino como interpretaciones intuitivas de la tradición.

Por último, la etapa final de configuración llevó a fenómenos de cansancio y reacción. El poderoso impulso hacia adelante de la narrativa pareció detenerse, dando lugar a un tratamiento de afinación de la sustancia de la historia con delicados matices[25]. En esta etapa final la fantasía descriptiva no se ocupa ya de los personajes principales, sino de las figuras subsidiarias. Se esbozan escenas en las que el centro lo ocupa el hijo del héroe o su padre anciano, la familia, los pretendientes, o el pueblo de Itaca desgarrado y sin apoyo entre preocupaciones e inclinaciones contrapuestas.

Además aparecen reacciones retroactivas. Después de que la idea fundamental de la historia se ha desarrollado sin adiciones, parece que es redundante dar una mayor luz y que una nueva excitación es algo ya sabido. Llega el tiempo de aliviar la rigidez inflexible y restaurar al menos momentáneamente el impulso. Aquiles cae ante Troya como valiente guerrero en la flor de la juventud: la leyenda lo sabe, los oyentes y el cantor lo saben, incluso el mismo Aquiles lo sabe porque su madre se lo ha anunciado. ¡Qué eficaz es el gesto, qué liberador de la condena del destino aparece cuando el héroe grita con ira que ya no quiere arriesgar su vida única e irrecuperable por causa de los Atridas, ya no quiere pasar noches sin dormir ni días en sangrientas batallas! Temprano por la mañana irá al mar, a viajar al hogar; desea una vida larga y pacífica, no una muerte temprana... (*Il.* 9, 307 ss.). De hecho no hará nada de eso, y el poeta no necesita hablar de tal posibilidad. Pero es una verdad que ha adquirido fuerza y frescura por el hecho de que seriamente ha sido una vez puesta en cuestión.

De los dos factores que intervienen en el recitado épico nos hemos ocupado de uno, la remodelación. ¿Qué hay de la preservación de la forma tradicional? ¿Basta la memoria de un hombre para retener una epopeya, un ciclo completo? El investigador citado, de la épica de los eslavos del sur, nos habla de la increible retentiva de hombres iletrados. Surge la tentación de dudar de su veracidad si el informe no estuviera libre de toda sospecha. Dejemos hablar a los números con sobriedad[26].

[25] Por ejemplo, el encantador idilio de Ulises con Eumeo; o la *Telemaquia* con su gran cantidad de interesantes situaciones, no exigidas en absoluto por la acción. La *Telemaquia* ofrece además un aleccionador modelo de refinada conducta.

[26] Contra la extrapolación de los problemas de la épica eslava a la griega, podría objetarse que las creaciones refinadas no se recuerdan tan fácilmente como las más groseras. A ello se podría contestar que una nación capaz de realizar un producto mejor, también sería capaz de mantenerlo.

Ha comprobado Murko que los cantores de los bosnios musulmanes dominan como término medio más de 30 o 40 cantos, algunos más de 80 o 100, e incluso más de 140. Algunos cantos tienen una duración de dos y tres horas y otros más. Algunos pueden llegar a siete y ocho horas, con pausas, y requieren una o más noches hasta el alba para su ejecución (173, 18; 176, 18 s.; 1919, 284). Cuarenta y tres horas de canto significa un repertorio de 120 horas de recitado, incluyendo las pausas. En Agram, del 10 de enero al 17 de febrero de 1887, Salko Voinikovič dictó 90 cantos con más de 80.000 versos de diez sílabas.

Ello ocupó siete manuscritos en folio equivalentes a más de dos mil páginas impresas, equivalentes a 80 horas de recitado sin incluir las pausas. En conjunto, 80.000 versos de diez sílabas equivalen a 52.000 exámetros homéricos, es decir, al doble de la *Iliada* y la *Odisea* juntas, o bien a 15 libros más que el ciclo troyano completo con sus 77 libros. «Jure Jurič de Gromiljak cantó ante el bajá Banja-Luka durante tres meses, desde la tarde a la medianoche, sin que se le permitiera ciertamente repetir muchas cosas» (176, 19).

Esta moderna analogía puede servirnos para plantear la cuestión de la transmisión del arte y sus materiales a la generación siguiente[27].

Cuando Murko preguntó a qué edad comenzaba la enseñanza, se enteró con asombro que en la niñez, en edad muy temprana: «la edad en la que los cantores empiezan a asimilar sus cantos era de ocho años en 1913; algunos comenzaban a tocar el *gusle*[28] y a cantar estando todavía en brazos de sus padres u otros parientes. En otros tiempos, tocar el *gusle* y cantar era casi una ocupación escolar... Un miembro de la Iglesia Ortodoxa decía que a los ocho años dominaba el *gusle* mejor que el "padre nuestro". En un café en Konjič, junto a un cantor musulmán, se sentaban sus hijos de nueve y diez años, el primero de los cuales tenía fama de conocer todos sus cantos. En 1913, la edad normal para ello era de diez a doce años, hasta quince, los años dorados en los "que no se ha empezado a pensar". Algunos ponen el límite a la capacidad de recordar en los veinticuatro o veinticinco años... En la juventud, gusta

[27] El único pasaje de la Odisea que habla del aprendizaje de los poemas es el 22, 347 s. En él el aedo Femio alardea de ser «autodidacta»: un dios le ha insuflado en el espíritu todo tipo de canciones. Esto significa que no sólo puede repetir los cantos que ha aprendido (e.d. oido) de otros, sino que también puede «producir por sí mismo» (e.d. componer) cantos sobre cualquier tema. Un ejemplo de ello lo ofrece el primer libro de la Odisea (325-27; 350-52): Femio canta una «novísima» canción que trata de los sucesos de la última década. Evidentemente los cantores épicos habían elaborado una teoría que puede resumirse así: (1) La forma artística de las canciones épicas es obra del poeta, pero su contenido es histórico. (2) La canción épica es la forma natural y única de la tradición histórica. (3) Cada tradición histórica se deriva, en último término, de la época en la que tuvieron lugar los sucesos. De estas tres premisas se sigue que la tradición épica procede de los hombres que dieron forma épica a la historia de su propio tiempo; en la épica de Ulises tuvo que haber cantores, como Femio, que no aprendieron sus canciones de otros, sino que las compusieron ellos mismos. La misma teoría encontramos en *Il.* 2, 485 s.: las Musas, e.d., en este contexto, los poetas originales, experimentaron los sucesos y como «testigos visuales» (ἴστε, ver Bruno Snell, *Philol. Unters.* 29, p. 25) transmitieron a la posteridad su «noticia» (κλέος). En *Od.* 12, 189-91, las sirenas se precian de poder cantar todos los sucesos de la guerra troyana y, en general, todo lo que ocurre en el mundo.

[28] El *gusle* es un instrumento de cuerda con el que el cantor acompaña su recitado, y equivale a la forminge del aedo griego.

escuchar para retener un canto... Se asimila un canto incluso cuando se duerme».

Todos hablan de una presión irresistible en la «penetración» de los cantos *(volja, merak, srce zaiskalo, krv mi steže* za pjesmom)[29] (126, 12 s.). Si los cantores detectan un alumno bien dotado lo cuidan celosamente. Algunos se entregan a la tarea con irresistible ardor. Así se expresaba Muharem Hošič en Bihač: «Desde los diez a los doce años iba con la gente a la Čaršija (mercado, bazar) y en los cafés y escuchaba alegre los cantos toda la noche. En casa, no podía dormir hasta no haber repetido el canto, y cuando me dormía el canto estaba ya escrito en mi cerebro».

Para muchos cantores era suficiente la simple audición de un canto; a veces, por el ruido había que escucharlo dos veces; en una ocasión otro aprendió un canto imperfectamente porque el cantor estaba bebido y lo escuchó medio dormido (173, 17)[30].

Lo temprano de la edad en el aprendizaje de los cantores aficionados y profesionales constituye un rasgo que permite comparar la antigua épica griega con la moderna eslava. Las epopeyas hablan de hechos de un pasado remoto y en muchos aspectos reproducen las circunstancias de los antiguos tiempos con asombrosa fidelidad. Por ejemplo, tanto los cantores griegos como los eslavos describen objetos de un tipo y forma que ya no se usan desde hace siglos, y en ambos casos la investigación arqueológica confirma la precisión de las descripciones. Los poetas épicos pueden preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía. Así ocurre que cuando los cantores hablan el lenguaje de la poesía en lugar del ordinario, se sumergen automáticamente en la antiguedad remota y se mueven con total seguridad en un medio que solo por la poesía conocen (ver pp. 49 s. y 58 s. más abajo).

Incluso cuando el cantor eslavo es ya dueño de su arte no desprecia el aprender nuevo material de sus colegas de oficio. «A menudo los cantores viajan durante horas para oir a un famoso camarada no para compararse con él sino para aprender "buenas" canciones» (176, 14). También se intercambian cantos (173, 17; 176, 14). Probablemente los cantores griegos hicieron lo mismo. Mediante el intercambio se mantenían al corriente comparando regularmente con otros sus nuevos trabajos y composiciones. Sólo en detalles pueden variar las *Iliadas* y las *Odiseas* de cantores diversos, porque los rapsodas están convencidos de contar la verdadera historia.

Este arte social no requiere especiales instalaciones.

Siempre que había tiempo y ocasión se recitaban y escuchaban cantos épicos. Si no había disponible un cantor profesional, varios de los presentes eran capaces de entretener al grupo[31]. En ocasiones especiales, como bodas o fiestas, los cantores se presentaban espontáneamente o eran invitados (173, 48).

[29] «Deseo, posesión, exigencia del corazón, impulso de la sangre hacia el canto».

[30] En una región en la que está extendida la costumbre de recitar leyendo libros, Murko observa este dato interesante: «Los hay que no pueden "aprender" canciones leídas, porque una canción oida es más fácil de aprender (uno dijo: siete veces más fácil) que por medio de la lectura».

[31] Un amigo me contó que en la primera guerra mundial los soldados croatas, en sus puestos en las largas horas de angustiosa espera, ocupaban el tiempo recitando cantos épicos.

Lo mismo leemos en la *Odisea:* se buscaba de fuera un adivino, un curador de dolencias, un carpintero, al igual que un cantor (17, 385). Los príncipes, como el rey de los feacios o los señores de los palacios en la *Odisea* tenían cantores a su servicio. «Incluso en 1913 un *Beg* llevó consigo a un cantor a los baños de Rohitsch-Sauerbrunn» (1919, 270). «Dedaga Cengić fue uno de los últimos y grandes aficionados a los cantos heroicos, que cada tarde, después de levantar la mesa, debía escuchar con el café, con otros oyentes graciosamente invitados. No conocía diversión que no fuera la de los cantos y narraciones; le eran tan necesarios antes de dormir como el masaje de los pies por un sirviente» (176, 46 y 1919, 295). Los cantores cortesanos también cumplían otros servicios y así debió ocurrir también entre los griegos[32].

Las razones por las que algunos hacen del canto una profesión pueden ser varias. Una puede ser un especial talento o una poderosa inclinación hacia el arte. En otros casos, la fuerza de la necesidad. Demódoco en la *Odisea* y el cantor del himno de Apolo eran ciegos; también entre los eslavos del sur hay cantores ciegos (173, 6 s.). Algunos se hicieron cantores itinerantes por haber perdido sus propiedades, o tuvieron que dejar su casa por un homicidio o por razones políticas, como le ocurrió a Jenófanes de Colofón.

En el periodo posthomérico, tenemos noticias de concursos de cantores en festivales religiosos y en celebraciones fúnebres. Cuando la épica dejó de producirse, la buena sociedad griega continuó gustando de los recitados cantados, si bien los nuevos tiempos preferían los cantos líricos a los épicos. Los rapsodas homéricos se convirtieron en nuevos recitadores que declamaban e interpretaban un texto fijo. Después fueron maestros y gramáticos.

La épica hablada pasó a libros escritos cuando se debilitó el deseo de las transformaciones constantes, y a su vez la escritura encadenó las energías creadoras que hasta entonces se habían desenvuelto en la composición libre[33]. Por otra parte, la obra escrita ofrece la posibilidad de reelaboraciones y mejoras cuidadosas. Quizás las primeras copias no estaban destinadas al público, sino para uso de los cantores que ya no se fiaban a la memoria y la improvisación. En todo caso, la *Iliada* y la *Odisea,* tal como hoy las leemos, han llegado a la posteridad por ediciones normalizadas y no en forma de manuscrito para cantores[34].

No obstante, los textos escritos guardan la huella de la antigua fluidez. Los libros nos han transmitido el comienzo de la *Iliada* de dos formas, como inicio de un nuevo poema y como continuación de la epopeya precedente[35]. El cantor

[32] Ver *Od.* 23, 133; *Il.* 24, 720; *Od.* 3, 265 s.; y la observación de Telémaco en *Od.,* 19, 27 s.

[33] No nos es fácil hacernos una idea del proceso de fijación del texto. En este caso no vale la analogía con la épica eslava, pues ésta fue escrita e impresa bajo el influjo externo de la Europa occidental.

[34] Una comparación con la transmisión de los *Nibelungos* aclara la diferencia. Los antiguos manuscritos de los *Nibelungos* difieren en centenares de estrofas, porque cada uno representa una versión individual. Sin embargo sólo se ha transmitido una versión de la *Iliada* y la *Odisea;* las vacilaciones de la tradición, aunque numerosas, se limitan a unos giros, unos versos o, a lo más, a una pequeña secuencia de versos. Parece que fué más frecuente la ampliación del texto por intercalación que su abreviatura.

[35] Hay un tercer tipo de comienzo, cuando un himno a Apolo o a las Musas (ver p. 238) inicia la narración épica.

podía elegir una u otra forma según interpretase la *Iliada* sola o como parte de un conjunto. Los primeros libros de la *Odisea* muestran un compromiso: son el material de una *Odisea* independiente, o de una epopeya que hay que recitar en conexión con otra anterior. Así, la primera escena de la *Odisea* se relaciona con el último libro de los *Nostoi;* se describe la venganza de Orestes contra Egisto de una manera difícil de entender si no la precede el recitado de los *Nostoi*[36], y continuamente hay en los primeros libros paralelos entre Telémaco y Orestes. Por otra parte, el autor de la *Telemaquia* expurgó los *Nostoi*, incorporando algunas partes a los libros tercero y cuarto de la *Odisea.* Ello constituye una ganancia en una *Odisea* independiente, pero a continuación de los *Nostoi* las repeticiones serían intolerables y, en tal caso, el cantor las omitiría.

Debió ser natural que los cantores dispusiesen el material de uno u otro modo según la ocasión lo exigiese. Las narraciones de sus viajes por Ulises no requieren necesariamente la audiencia de los feacios. De hecho, en nuestra *Odisea,* leemos cómo Ulises presenta a Penélope la misma narración enriquecida por las últimas experiencias. En ese pasaje, el texto da sólo un breve resumen del contenido (*Od.* 23, 310-41) como sustitución, por así decir, de un relato completo del cantor que comenzase con la llegada del héroe a Itaca[37].

La libertad de elección explica la debilidad de la estructura de la segunda parte de la *Odisea.* Várias veces se construye una situación con el objetivo consciente de que ha de seguir enseguida la muerte de los pretendientes, pero ello se pospone por la aparición de nuevo material.. No se aprovechan determinados preparativos, no se resuelven algunas crisis, y la proliferación de episodios semejantes perjudica el efecto. Tales trastornos desaparecerían si el cantor no utilizase siempre todos los episodios[38].

En la *Iliada,* encontramos resultados incluso más interesantes. Un cantor debía naturalmente incluir los episodios más atractivos posibles dentro del marco elegido. En el contexto de la «ira de Aquiles» nuestra *Iliada* incluye partes que pertenecen al comienzo de la guerra (como la gran marcha hacia la batalla, el catálogo del segundo libro y los acontecimientos de los libros tercero y cuarto) y partes del final de la guerra (como la muerte de Héctor). Igualmente, algunos libros están llenos de frescos recuerdos de la prehistoria de la guerra mientras que en otros gravita la sombra de la inminente caida de Troya. Se trata de un procedimiento incorrecto desde un punto de vista realista, pero artísticamente apropiado si se lee o se oye la *Iliada* separadamente. En el segmento ofrecido, se refleja la guerra entera. Pero en relación al ciclo completo aparecen inconvenientes. En la epopeya que precede a la *Iliada,* faltan partes que deberían estar pero que ya han encontrado su lugar en esta segunda obra. Evidentemente la *Iliada* se convirtió en libro antes que las otras

[36] *Od.* 1, 29-47. Ver especialmente el «ahora» de 43 (que no se corresponde con el «ahora» de 35). Es evidente el compromiso en la recapitulación inadecuada de 29 s. y 36-43.

[37] En este caso se necesitaban naturalmente más alteraciones; pero incluso los cantores que disponían de un texto eran capaces al principio de improvisar las necesarias adaptaciones. En *Od.* 1, 93 un antiguo manuscrito añade dos versos según los cuales Telémaco debía viajar a la corte de Idomeneo en Creta, lo que supone una notable ampliación de la *Telemaquia.*

[38] Se puede ver que nuestra *Odisea* presenta una serie de preparativos alternativos para la muerte de los pretendientes, de los que algunos suponían una versión diferente de esa muerte.

epopeyas del ciclo de la guerra de Troya[39], de manera que los autores siguientes podían consultarlo. Así podemos explicar la desproporción en el tamaño de las epopeyas (la *Iliada* había absorbido la mayoría del material) y el hecho de que la *Iliada* lleve un título al que no tiene más derecho que cualquiera de las otras epopeyas de la guerra de «Ilion». La competición de los autores por poner en sus libros los mejores fragmentos es parte de la razón por la que los antiguos pensaron que el valor poético de las otras epopeyas del ciclo era menor que el de la *Iliada* y la *Odisea.*

Los otros autores llegaron demasiado tarde. Sólo temas con un sitio inalterable en la historia, como por ejemplo la destrucción de Troya, estaban a salvo de su utilización. La selección natural produce efectos acumuladores. Con juicio seguro, los mejores cantores eligieron el marco mejor y lo llenaron con las mejores escenas y episodios, dieron a su material la forma poética más acabada, encontraron la mejor acogida y así sus obras se erigieron en norma porque el público deseaba que la narración se recitase así, y no de otra manera. Con ayuda de esta selección y gracias al talento de los arreglos, tienen nuestra *Iliada* y nuestra *Odisea* una estructuración general buena, si no perfecta[40]. Respecto a la semejanza entre las *Iliadas* y las *Odiseas* anteriores a las nuestras y la originalidad del arreglo final es algo que puede, en el mejor de los casos, rastrearse en detalles dispersos[41].

Por último, podemos entender por qué las transiciones de un episodio a otro en ambas epopeyas no resisten con frecuencia una crítica pragmática. Como los episodios tenían que cambiar de sitio con frecuencia, las conexiones eran muy laxas o había alegremente que adivinarlas.

Las epopeyas proporcionaban sólo una unidad general, por suerte, pues de lo contrario elementos valiosos habrían sido suprimidos o desnaturalizados, como en ocasiones ocurrió. Se superponían estratos de épocas distintas, con omisiones evidentes, y el talento de los diversos individuos que contribuyeron a la confección de la maravillosa obra se entrecruza. Ni siquiera las tragedias clásicas griegas son uniformes, pese a que fueron escritas por un hombre en un corto espacio de tiempo. En toda composición poética, cada parte tiene sus experiencias: cada escena, cada motivo, cada carácter. Una coherencia pedante que hubiera eliminado cuidadosamente los conflictos habría destruido o empobrecido el producto. Por eso las epopeyas no están exentas de contradicciones parciales o globales. Pero, en conjunto, hay una unidad dominante, porque cada poema y cada parte poseen un pensamiento básico sencillo.

Además, junto a la unidad aproximada de acción hay una unidad firme y tradicional de forma artística que se manifiesta en el lenguaje, el verso y el estilo.

[39] La época en la que la *Iliada* y la *Odisea* se convirtieron en libros no es fácil de precisar. Debió ser entre los siglos octavo y séptimo.

[40] Nosotros podemos ver las partes en el contexto de la acción global, pero ésta tiene un perfil incierto. Los modernos investigadores establecen relaciones específicas entre versos de partes alejadas de la epopeya, pero el público originario sólo valoraba lo que oía en su inmediato contexto.

[41] No se puede probar con seguridad la contribución de «Homero», pero esa intervención personal nos ayuda a comprender mejor lo que tenemos en nuestras manos.

2. LENGUAJE, VERSO Y ESTILO

Todas las creaciones griegas llevan no sólo el sello general del espíritu griego, sino también un estilo que corresponde a su género propio. Además de un estilo característico, la épica homérica tiene un lenguaje propio, un lenguaje artificial que no existe fuera de la épica y que sólo a ella pertenece. Este lenguaje especial pasó después por herencia de la épica a la elegía; también la lírica usa a menudo términos y formas épicas para dar a su lenguaje cierto colorido épico y evocar asociaciones épicas. En la formación del lenguaje épico han intervenido, además de las leyes internas del arte, los accidentes de la historia.

En Grecia misma, la tierra madre, la épica pasó sólo su fase inicial. El testimonio del lenguaje épico revela que el florecimiento y desarrollo de esa poesía tuvo lugar en el área colonial del este, en la costa oeste del Asia menor y sus islas próximas. Las tribus griegas se instalaron allí hacia el final del segundo milenio, los eolios al norte, los jonios al sur, y los dorios más al sur. El dialecto épico es básicamente eólico. En consecuencia la épica se cultivó primero en el norte, no lejos de las ruinas de la antigua Troya. De los eolios la recibieron los jonios; Homero mismo fue considerado un jonio. Los rasgos lingüísticos jonios fueron trasvasados al dialecto épico, pero sin desplazar completamente las formas y palabras eólicas. Los cantores jonios no pensaron en traducir sistemáticamente los cantos que habían oido y aprendido del dialecto eolio al suyo propio.

Para ello habrían tenido que neutralizar y destruir muchas expresiones útiles puesto que los jonios no disponían de equivalentes o las que tenían no encajaban en el verso. Así fué surgiendo un lenguaje mixto. En el transcurso del tiempo el ingrediente jónico se fortaleció, pero hasta el fin los cantores jónicos utilizaron términos y formas eólicas e incluso giros enteros unidos al jónico en sus propias composiciones. Una ruptura radical con la tradición no respondía al espíritu griego, y encontraron ventajas prácticas en la posibilidad de elección.

La épica griega alcanzó la madurez, por lo tanto, no en el área limitada de una patria autosuficiente, sino fuera, en el área colonial del este. De entre todas las tribus griegas, los jonios fueron los más avanzados de su tiempo, y durante todo el periodo arcaico Jonia mantuvo un frente de desarrollo por delante de todo el mundo helénico. Sensibles, receptivos y emprendedores, los descencientes de los antiguos emigrantes evolucionaron más rápidamente que los que quedaron en casa. En el nuevo país mantuvieron continuo intercambio con razas extranjeras, y los mercaderes fenicios que tocaban sus puertos e islas los familiarizaron con mercancías, gentes e ideas de todas las tierras del Mediterráneo. Las rutas comerciales entre el continente asiático al este y las

regiones del oeste, entre Egipto al sur y los paises del norte, cruzaban todas por Jonia. Hacia el final de la edad épica los mismos griegos del este tomaron parte activa en la navegación, quedando la agricultura reducida a un segundo plano. Pronto los griegos de Asia menor rivalizaron con los fenicios por el control del tráfico marítimo. A partir del siglo octavo, una nueva ola de colonización griega se puso en movimiento. Una ciudad jónica, Mileto controlaba la costa del Mar Negro mediante una cadena de factorías comerciales. Se cree que un eco de estos nuevos intereses puede oírse ocasionalmente en la *Odisea*[1]. Nuevos impulsos sacudieron entonces a los griegos del este. Pero el espíritu griego era suficientemente fuerte como para sucumbir a influencias ajenas. Lo que procedía de fuera era rechazado o bien adaptado y asimilado[2].

El desarrollo cultural tiene sus propias leyes: los influjos externos lo fomentan más que lo impugnan.

Aunque surgida en un puesto avanzado del helenismo, en constantes intercambios, pacíficos y guerreros con culturas extrañas y hasta bárbaras, la épica permaneció en esencia y lenguaje irreductible y puramente helénica. En amplio grado ayudó ciertamente a crear la vida y la cultura griegas. Para los jonios el arte épico significó la autoconciencia: los hombres replegaban tranquilamente la mirada desde el mundo en torno y el presente para encontrar refugio en las viejas tradiciones de la antigüedad remota, antes de las migraciones.

La poesía épica así producida era difundida por cantores errantes a donde quiera que hubiese griegos. Quizás en el siglo octavo, lo más tardar en el séptimo, la épica comenzó su marcha victoriosa por tierras griegas, una marcha que podemos ver en los vasos pintados con innumerables motivos tomados de las epopeyas[3]. Y así la épica, cuyo primer germen había brotado en la patria, en su madurez y perfección jonia se convirtió en posesión duradera de la nación griega. Cuando los recitales se convirtieron en libros, la épica homérica se convirtió en un medio universal educativo de toda la nación y en una verdadera fuerza educativa para una generación de griegos tras otra.

Efectos tan duraderos sólo los pueden ejercer creaciones que están ellas mismas en constante desarrollo, de manera que se convierten en cámaras que lentamente atesoran riquezas. Sólo cuando el saber y el arte de muchos hombres trabajando simultánea o sucesivamente, se concentra en la misma empresa, puede haber un resultado final tan humanamente perfecto como lo es la épica homérica. Examinemos el estilo y el verso de las epopeyas homéricas.

El material lingüístico del verso épico está impregnado de arcaismos obstinados y de eolismos de sonido extranjerizante. Lo antiguo y solemne se mezcla con lo moderno y despreocupado en proporciones iguales, o bien se distribuye en variables concentraciones según el contenido y el tono de la

[1] Ulises examina el país de los cíclopes con los ojos de un hombre acostumbrado a sopesar las posibilidades económicas de un nuevo país (*Od.* 9, 106-41).

[2] La cultura griega se mantuvo durante tres milenios en las costas de Asia menor, hasta que encontró un final brusco y terrible en la catástrofe de 1922.

[3] Ver Zschietzschmann, *Arch. Jabrbuch* 1931, 45. En el Ática el efecto visible de las epopeyas comienza más tarde, y de modo bastante brusco, en torno al 570-60, por lo tanto, en la época de la reordenación de las Panateneas (566) y la introducción de los recitales homéricos en esas fiestas.

escena. Zonas de sombría grandeza, como la aparición de la deidad vengadora en el primer libro de la *Iliada* mantiene con rigidez la dificultad del lenguaje tradicional, en tanto que partes vivas y movidas como las recriminaciones del mismo primer libro de la *Iliada* están más cerca del lenguaje vernáculo[4]. En conjunto, el lenguaje épico es fácilmente inteligible para el que lo ha oido atentamente una vez. Pero, en su detalle, palabras y expresiones arcaicas pueden resultar meros sonidos, y epítetos dirigidos a dioses pueden parecer meros nombres o títulos a los que no se asocia una significación precisa. Hay también traslación de significados que generan incomprensión, y hay construcciones de palabras nuevas según el modelo de las viejas formas supervivientes y en un estilo supuestamente antiguo[5].

Otro elemento del estilo épico es la utilización de fórmulas. Partes de versos, versos o grupos de versos aparecen una y otra vez en idéntica forma. El cantor improvisa con mayor facilidad si tiene a su disposición un repertorio permanente de expresiones acuñadas. Pero estas ventajas prácticas son más una excusa superficial que una explicación de la existencia de fórmulas. Y las excusas aquí no tienen lugar porque sólo en etapas posteriores del desarrollo del arte la repetición encuentra objeciones. El antiguo poeta épico no ve razones para ser original si el cambio estropea la expresión, ni quiere diferenciar artificiosamente situaciones que esencialmente son idénticas. Por el contrario, junto a lo cambiante e individualizado desea expresar lo permanente y típico, tanto en el fondo como en la forma.

En la forma de los versos, la esencia de los actos a los que los versos se refieren queda sellada convenientemente de una vez para siempre. Están trabajados de modo tan delicado y perfecto que vale la pena analizar un ejemplo concreto: un distico que sirve de introducción a un banquete. Se inicia con los preparativos del anfitrión y su familia, y después se dice literalmente (p. e. *Od.* 17, 98 s.):

> Echaron mano de los manjares que estaban listos;
> y cuando calmaron el deseo de comer y beber
> así habló...[6]

En primer término, sorprende que no se diga nada de la comida misma; tiene lugar, sin nombrarlo, entre los dos versos. La actividad animal de masticar y tragar se pasa por alto pudorosamente[7]. Nada se dice de la materia que pasa de la mesa al estómago, sólo de las manos que la toman con libertad y del deseo que libremente queda gratificado[8]. La comida se describe desde el

[4] *Il.* 1, 88, con dos contracciones, es más moderna en su forma que *Od.* 16, 439.

[5] Ver p. e. «Antidoron», *Festschrift für J. Wackernagel* (1924), 274 s. La hipótesis de las malinterpretaciones productivas es exagerada por Manu Leumann *Homerische Wörter*, Basilea, 1950.

[6] Οἱ δ' ἐπ' ὀνείαθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.
Αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἕντο,...

[7] El alimento no es nombrado directamente, sino por medio del circunloquio «placeres», y se sustituyen los nombres de «bebida y comida» por los verbos correspondientes. Sobre el término artificioso ποτῆτος ver J. Wackernagel, *Kl. Schr.* p. 1137.

[8] En el segundo verso la expresión ἐξ (ἔρον) ἕντο (que reaparece veinte veces en la *Iliada* y la *Odisea*) no significa «eliminar el deseo», una traducción rechazable porque no sólo ignora los

punto de vista del placer que proporciona a los huéspedes. En este sentido, la épica es también poesía social. Cada fórmula cumple su función especial de modo apropiado. La que introduce una alocución proporciona, con una uniformidad fácil, el conveniente contraste para la dramática intervención que sigue.

La mayoría de las fórmulas no ocupan un verso completo, sino sólo una parte; y hay hexámetros compuestos por dos, tres o cuatro fórmulas juntas, estando las fórmulas dispuestas de manera que encajan entre sí con precisión[9]. Obedecen a las leyes generales de la estructura interna del hexámetro, de las que vamos a hablar.

El verso épico es una de las mayores realizaciones del genio artístico griego. Y aunque es general es imposible valorar plenamente una forma artística mediante un análisis teórico, el sistema formal del hexámetro puede entenderse enteramente por medios racionales. Vale la pena pues entrar en detalles técnicos, al estar estilo y contenido inextricablemente unidos en la estructura del verso[10].

Al igual que en todas las formas poéticas de la antigua Grecia, el ritmo se produce en el hexámetro mediante un patrón regular de sílabas breves y largas[11]. En este sentido el verso antiguo era más mecánico que el moderno, que descansa en un ritmo producido por sílabas acentuadas y no acentuadas. Puesto que mientras el acento ejercido en una palabra guarda cierta relación con el contenido del texto, la longitud de las sílabas nada tiene que ver con el significado de palabras y frases. Pero, en el hexámetro[12], este inconveniente se compensa mediante un peculiar manejo de la relación entre el sentido de las palabras y el ritmo del verso. Para aclarar los principios básicos de este procedimiento empecemos formulando los problemas que intenta resolver.

placeres de la fieta, sino que los niega. Cuando los héroes se sientan en una mesa con buenos manjares y buen vino no se ocupan del sentimiento desagradable de «eliminar». Más bien esa expresión significa calmar los deseos en el sentido de «darles libre curso» (lo que constituye un placer positivo), en contraste con «retenerlos en el pecho» (negativo). Ver p. e. *Od.* 11, 105, θυμὸν (hambre acuciante) ἐρυκακέειν, o *Il.* 4, 430, ἔχοντ' («manteniendo») ἐν στήθεσιν αὐδήν frente a 3, 211 ἀλλ' ὅτε δὴ ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἵη. La expresión «desahogar la ira» ofrece una buena analogía. El sentido de ἐξ ἔρον εἶναι en *Il.* 13, 638 es unívoco: «De todo se sacia finalmente el hombre, incluso de las cosas cuyo deseo es más apetecible que la guerra». Tal pensamiento sería contradictorio si el deseo se dirigiese simplemente a «eliminar la tensión del impulso», pues en tal caso no valdría la pena constatar después de un tiempo que uno se ha librado del deseo y que «tiene suficiente».

[9] En una ocasión el poeta juega explícitamente con las fórmulas épicas. En *Il.* 1, 230 dice Aquiles a Agamenón: («Tú no eres un guerrero») ἦ πολὺ λώιόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν'Αχαιῶν δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅστις ἀντίον εἴπῃ. Es una parodia de una descripción típica de un verdadero héroe, que se presenta ante el ancho frente del ejército enemigo (y no, como en este caso Agamenón, frente a los propios aqueos), para κατὰ στρατὸν εὐρὺν'Αχαιῶν (1, 484; 2, 439; 19, 196) θυμὸν ἀφαιρεῖσθαι (ver 20, 436) ὅστις τοῦ ἀντίν ἔλθῃ (5, 301; 17, 8).

[10] Ver *Frühgriech. Denken* 100-156.

[11] Los griegos pronunciaban y escuchaban con precisión las sílabas largas y breves. Nosotros, al recitar los versos antiguos, acostumbramos a acentuar las sílabas largas, con lo que se falsea la naturaleza de los versos.

[12] Un hexámetro es una serie de 6 medidas (o «pies»). Cada pie es o bien un dáctilo (e.d. larga-breve-breve, como la articulación de los dedos) o bien un espondeo (larga-larga). El último pie es siempre bisílabo (larga-corta o larga-larga).

En el lenguaje natural diario las palabras fluyen en un curso articulado. Los periodos se separan unos de otros, y, dentro de los periodos, grupos de palabras más o menos largos se distinguen entre sí. En determinadas circunstancias, en la división y subdivisión del conjunto, una sóla palabra puede considerarse como un miembro del todo. La articulación se escucha con claridad, especialmente en el habla lenta y enfática, mediante interrupciones más o menos grandes de la melodía vocal[13] en los extremos de los miembros componentes. En los cortes más importantes, y sólo en ellos, hay una pausa del flujo. El problema de la composición poética del hexámetro[14] es éste: cómo la articulación natural del sentido del texto encaja con la forma prescrita de sílabas breves y largas del verso. El verso discurre rítmicamente en seis elementos pequeños («metra») de dos o tres sílabas cada uno, mientras que el significado contenido en los versos (de quince a diecisiete sílabas cada uno) tiene divisiones aquí y allá, cuya distancia no está determinada rítmicamente. Ello produce un conflicto que busca un compromiso. Pues, o bien los versos fluyen uno tras otro en uniforme secuencia de sonido sin consideración del significado, o bien cada verso debe recitarse con separaciones marcadas según el sentido, rompiéndolo aquí y allá en secciones no rítmicamente determinadas[15].

Ahora bien, el hexámetro griego hace frente a la exigencia de articular el sentido en el verso por el hecho de que cada verso se divide en cuatro segmentos («cola») calculados para articular el texto de acuerdo con su significado. El primer «colon» comienza con el mismo verso, y los tres «cola» sucesivos se inician a partir de una «cesura» perceptible[16]. Las condiciones de la cesura son tales que el verso se subdivide según relaciones de armonía: para la primera interrupción se dispone de cuatro posibilidades (A_1 a A_4) y para las otras dos interrupciones, dos posibilidades cada una (B_1, B_2 y C_1, C_2)[17].

[13] Por «melodía vocal» entendemos el complejo de modulaciones que incluyen altura de los tonos, intensidad de la voz, color tímbrico, «tempo», etc.

[14] El problema se presenta en todos los versos construidos con igual norma lingüística; el trimetro griego tenía una regulación parecida a la descrita para el hexámetro. Se trata de una cuestión aún no tratada en mis publicaciones.

[15] Una tercera posibilidad sería que las pausas significativas siempre coincidiesen con los lugares en que un verso termina y empieza el siguiente, como ocurre ampliamente en la épica de los eslavos del sur y en la épica popular moderna griega. Es una solución primitiva e insatisfactoria. Pues, en tal caso, la secuencia del verso es monótona y la expresión lingüística debe ser hinchada artificialmente para llenar el espacio hasta el final del verso. La épica eslava, probablemente por esta razón, trabaja sólo con diez sílabas.

[16] Si designamos las tres cesuras por A, B y C, y los puntos en que son admisibles por A_1, A_2, etc., el esquema regulador sería este:

1̲ | ∪ | ∪ | 2̲ | ∪ ∪ 3̲ | ∪ | ∪ 4̲ | ∪ ∪ | 5̲ ∪ ∪ 6̲ ‾∪
1 2 3 4 1 2 1 2
A B C

[17] Están previstas legítimas excepciones. Palabras especialmente largas y muy importantes («palabras densas») pueden suprimir la cesura que vendría al final de la palabra y hacer que se produzca después de lo exigido por las reglas. Lo haremos notar como A! y C!. Ejemplo de A!: *Il.* 1, 356: «(Así fué: el Atrida, el poderoso Agamenón) / me ha ultrajado (A!): me arrebató y guarda mi recompensa». En griego «me ha ultrajado» es una sóla palabra, y su peso es el máximo imaginable, pues la acción entera de la *Iliada* se basa en la afrenta a Aquiles. Ejemplo de C!: *Il.*

Gracias a esta libertad de elección el poeta no está indebidamente coaccionado en la configuración de su texto y no hay monotonía como ocurriría si todos los versos siguieran igual patrón. Por otra parte, aunque la estructura de los versos puede variar[18], el sistema permanece simple y uniforme. Cuando varios versos transcurren en su bien articulado flujo de acuerdo con las cesuras, el oyente percibe enseguida la regularidad y la armonía que se da entre el ritmo del verso y el ritmo del significado. No se necesita una aclaración teórica de las reglas que se aplican. Por eso los viejos cantores no elaboraron un sistema teórico ni entregaron a sus herederos un paquete de reglas abstractas.

Más bien, el sistema estaba implícito en el recitado tradicional del verso: los errores se detectaban enseguida porque un verso deficiente no podía ser recitado de la manera tradicional. Centro de la recitación, la articulación del hexámetro fue mantenida por los griegos durante dos mil años; hubo refinamiento en el curso del tiempo, pero el sistema permaneció.

Cada hexámetro es así una estrofa en miniatura, y la superposición del ritmo mecánico de sílabas largas y cortas con el ritmo perceptible del sentido, sintonizado con el mecánico, da al hexámetro griego algo que va más allá de la pura satisfacción estética. El arte obtiene realmente una nueva dimensión: verso y contenido no discurren paralelos en dos series, sino que se combinan internamente de modo plástico, y el resultado es un poder nuevo y flexible de expresar lo que se quiere comunicar. La fusión de verso y sentido ocurre con naturalidad, sin compulsión ni artificio, porque en su esencia tal articulación no difiere del ritmo obligado de las cosas cautivadas en la palabra y el verso. Lo que la poesía hexamétrica griega gana cuando se aprende a recitarla correctamente, como se pretendía, es algo que no puede describirse verbalmente sino sólo experimentarse en el trato íntimo con el texto original[19].

1, 1: «Canta, oh Musa, la cólera del pélida (C!) Aquiles». En tales casos, la armonía de la articulación se rompe, pero de modo significativo: el verso se pliega al contenido. El arte de la versificación épica hace un uso amplio y expresivo de estos medios. Una segunda excepción legítima, más rara, es la posibilidad de llenar dos «cola» con una sóla palabra, de manera que el verso tenga sólo tres «cola» en lugar de cuatro. Por ejemplo, la cesura B está puenteada («Bx») en el verso «Semilla de dioses / hijo de Laertes / ingenioso Ulises» (A_4 B_x C_1).

[18] De la libertad de elección en cada una de las tres cesuras (con 4, 2 y 2 posibilidades) resultan 16 posibles estructuras del verso. Tal número crece con la permisividad del desplazamiento de las cesuras. También puede variar en cada pasaje la fuerza absoluta y relativa de la división.

[19] Para concretar el sistema, propongo un intento (insatisfactorio) de reproducir en unos versos de la Iliada (1, 26-32) su articulación original. Las cesuras se indican por la puntuación o por la barra. (Contexto: Agamenón ha tomado una muchacha como concubina; el padre de la muchacha, con las insignias de su sacerdocio, viene al rey para rescatar a su hija con ricos dones, pero Agamenón le contesta:)

26 «Guárdate, anciano: quiero que cerca de las naves /
ni ahora / permanezcan más / ni más tarde / vuelvas aquí.
28 Pues si no / no te valdrán / el cetro / y las ínfulas del dios. /
Nunca a ella / dejaré libre, sino que / envejecerá sirviéndome /
bajo mi techo / en mi palacio / de Argos, lejos de su patria,/
30 tejiendo / día tras día / y mi lecho / preparando. /
Pero vete, no me irrites; para que puedas / irte salvo»

Notación de las cesuras: V. 26, A_4 B_2 C_1; 27, A_3 B_1 C_2; 28, A_3 B_1 C_1; 29, A_3 B_1 C_1; 30, A_4 B_2 C_2; 31, A_2 B_1 C_1; 32, A_3 B_2 C_2.

Las tres divisiones internas entre las cuatro «cola» del hexámetro no tienen lugar en intervalos iguales. La primera puede darse, aunque no necesariamente, muy pronto después del comienzo del verso; la segunda aparece en uno de los dos lugares inmediatamente anteriores a la mitad del verso (una división exacta rompería el verso en dos); y los dos lugares previstos opcionalmente para la tercera división están situados de manera que, después del corte, quede un espacio relativamente grande, de cinco sílabas al menos[20]. Aunque el verso puede empezar de modo inquietante, tiene en su cuarto «colon» un curso continuo, ininterrumpido, que comprende un tercio o más de la longitud total del verso.

Es precisamente esta parte final del verso, especialmente el último tercio, el lugar favorito para las fórmulas épicas; y esa recurrencia uniforme de las fórmulas da al estilo épico su consistencia y dignidad. Por ejemplo, en los 32 versos de *Il.* 6, 254-85 encontramos 15 casos en los que el verso concluye con giros que encontramos una o más veces en otros lugares de la *Iliada* y la *Odisea.* De estas 15 fórmulas, once llenan el último tercio de la línea. Suenan aproximadamente así: «hijos de Aquea», «mueve tu alma», «todos los dioses», «madre clemente», «vino brillante», «rizos ardientes», «niños ingenuos», «Troya sagrada», «causa de espanto», «que yo lo llamo», «abajo, al Hades». Las otras cuatro aparecen un poco antes en el verso: «a rogar al Supremo», «el bien armado Héctor», «Gorrión de oscuras nubes», «de Atenea botines». La palabra con que concluye el verso es con frecuencia el nombre de un dios o un héroe para dar al verso una terminación enérgica. Pero como la mayoría de los nombres son demasiado breves para ocupar solos el último tercio del verso, se hace preceder al nombre por un epíteto tradicional. Por ejemplo: «alada Iris», «ágil Aquiles», «dador de truenos Zeus». Con ello, se evita una ruptura en la parte del verso, porque en el transcurso de la narración la aparición de un dios o un héroe es la señal definida de un nuevo comienzo. Mediante el epíteto característico se anuncia anticipadamente al nuevo personaje y el verso concluye sin que moleste la sorpresa. Este cierre asegurado del último tercio del verso da al hexámetro épico un carácter sobrio y solemne, diferenciándolo del hexámetro de la poesía helenística. Calímaco, el poeta helenístico que vivió medio milenio después se preocupaba más de la flexibilidad y la intensidad de sus versos que de la dignidad tranquila y así no dudaba en introducir nuevas ideas al final del verso.

De este y otros modos, verso y palabra se enriquecían con su alianza. El hexámetro, como una estrofa en miniatura pero variable, no discurría de modo neutro y uniforme para aportar el contenido pretendido en la forma deseada. Sus cuatro miembros desarrollaban una vida propia: el poderoso comienzo del principio del verso, el segundo «colon» objetivo, el tercero con frecuencia enfático, y el resonante y largo final. Este es el esquema corriente; hay otros, pero en todos los casos el verso tiene su propio movimiento y configuración[21].

[20] Ver más arriba las notas 16 y 18.

[21] Puede haber versos con una correspondencia significativa entre sí por medio de articulaciones paralelas o sonidos semejantes, como en *Il.* 1, 13 y 95 (separados por amplio intervalo); o bien en una secuencia de versos, su organización puede cambiar súbitamente, como en la cesura A_1 de *Il.* 1, 52, con un gran efecto, etc.

Como las «cola» del verso difieren entre sí, y como cada una de ellas posee, o puede fácilmente hacerlo, un carácter propio, la colocación de una palabra o frase en una línea de verso no es un asunto irrelevante, dado que una cierta uniformidad está asegurada. Así, por ejemplo, el tercer miembro del verso que puede tener solo dos sílabas y que propende a llevar un fuerte acento, es el lugar favorito para el nombre del máximo dios (Διός, etc.)[22], o para las palabras «dios», «dioses» (θεός, θεοί, etc.). Fórmulas fijas que recurren con frecuencia tienen sitio normal en el lugar del verso en el que mejor encajan materialmente, según su tamaño. Y como las expresiones se ajustan a las leyes generales del verso, ningún miembro interfiere con otro; todos encajan como bloques de construcción que se unen y completan[23]. El encaje ocurre sin constricción alguna ni reglas absolutas, pero con buen estilo y con seguridad sin esfuerzo. El estilo del lenguaje está enteramente penetrado por elementos típicos, y toda la estructura típica tiene sus afinidades y relaciones.

Esta persistente tipicidad[24] se muestra, entre otros ejemplos, en el hecho de que los mismos epítetos se aplican a personas o cosas independientemente de su eventual situación.

Así el poeta habla de «marineros» barcos, aun cuando estén varados en la costa, y de Aquiles «de los pies ligeros», aun cuando esté sentado. Ello puede resultar cuestionable para el gusto moderno, y se ha dicho que constituyó una práctica para facilitar la improvisación. Pero tal explicación es inadecuada porque todo el arte griego de todos los tiempos tiene rasgos semejantes. Más bien, los cantores épicos emplearon regular y coherentemente epítetos persistentes para significar la inalterable naturaleza de las cosas y las propiedades características de las personas. Esencialmente, los barcos son vehículos para viajar por el mar sin caminos[25] y, por naturaleza, Aquiles era rápido e impetuoso. El estilo de la narración épica expresa lo permanente sobre lo momentáneo y atempera lo accidental con lo esencial.

Después de haber examinado las propiedades del estilo épico en el lenguaje y el verso, examinemos el estilo en su más amplio sentido: las tendencias que organizaban decisivamente la configuración del relato.

En la épica homérica, domina una específica voluntad de estilo, tan rigurosa que será mejor hablar de estilización que de estilo. En el núcleo más antiguo de las epopeyas, la estilización es especialmente fuerte y exclusiva; en las partes más nuevas, tendencias contrarias empiezan a suavizar la antigua rigidez. Es esto lo que podemos esperar en un tipo de poesía que sólo conocemos en su fase final, cuando la desintegración ya se ha iniciado. Por eso, si queremos trazar el perfil estricto de la antigua estilización épica deberemos

[22] Con frecuencia está Ζεύς en nominativo al principio o al final del verso.

[23] Así las fórmulas que marcan el final de un discurso se adaptan a las cuatro posiciones de la cesura A. Para A_1 sirve ἦ; para A_2 ἦ ῥα, o, antes de vocal, ὣς φάτ'; para A_3 ὣς φάτο o ὣς ἔφατ', y para A_4 ὥς ἄρ' ἔφη.

[24] También está tipificado, por ejemplo, el color del pelo. Todas las mujeres son rubias (como en las pinturas de vasos), y también los jóvenes, como Aquiles y Apolo, y el hermoso Menelao. Los hombres maduros, como Ulises y Zeus tienen pelo negro. Así se invalida toda conclusión acerca de la raza de los personajes épicos (ver *Deutsche Literaturzeitung* 1924, 2369).

[25] Otro epiteto para los barcos, «cóncavo», alude a la función de los barcos como receptáculos de hombres y mercancías.

referirnos principalmente a la *Iliada*, la obra más representativa en general de la fase más antigua.

Una característica significativa de la estilización homérica es la antigüedad deliberada de los sucesos narrados y las condiciones descritas (ver más arriba p. 37 s.). El canto que retrotrae al rapsoda y a sus oyentes a edades pasadas preserva cuidadosamente la distinción entre el entonces y el ahora. Esto se cumple incluso en los aspectos más externos de la civilización (ver más abajo p. 58 s.). Los héroes de la guerra de Troya vivieron en la Edad de Bronde, y el cantor los hace luchar con armas de bronce, aunque en su vida diaria utiliza instrumentos de hierro[26]. Ante una audiencia acostumbrada a viajar y luchar a caballo, el cantor hace que los héroes se batan en carros de guerra. Además, aunque los poemas tienen tras sí un largo periodo de madurez de la Grecia del Este, ignoran la migración ultramarina y la colonización del Este. La épica sólo conoce el mundo griego de la metrópolis con sus antiguas residencias y sus viejas ciudades[27].

Los cantores mantienen la pintura de las antiguas formas de vida con gran fidelidad porque creen que la edad de la que hablan, pese a su atraso técnico, fue más grande que la suya. Una vez y otra, cuando nos informan acerca de las hazañas de los héroes, se nos dice que «los hombres actuales» no podrían realizar tales hechos. La perspectiva histórica es la de una degeneración creciente. Y así como las figuras épicas sobrepasan a los hombres modernos, también, según el libro primero de la *Iliada*, eran ellos inferiores a sus predecesores. Al mismo tiempo, ese pasaje (1, 2, 47 ss.) muestra que se cree en el mayor valor de las generaciones primitivas. El viejo Néstor dice a los reyes guerreros, ninguno de los cuales cede: «Una vez tuve que vérmelas con hombres que eran mejores que vosotros, contra los que ninguno de los hombres de hoy sería capaz de luchar. Ellos me respetaban y me escuchaban; así podéis también vosotros oirme a mi. Tú, Aquiles, eres bueno, y sin embargo debes aceptar mi consejo»[28]. ¿Qué significa en ese contexto «bueno» y «mejor»? La leyenda describe a los lapitas como vigorosos, indomables, arrogantes; y Néstor dice de ellos: «eran los más poderosos que nuestra tierra ha alimentado; eran los más potentes y luchaban con los más potentes, contra las bestias del bosque, y furiosos las mataban»[29]. Brutalidad, dureza, alegría en el combate y el conflicto: eso constituía la grandeza de la humanidad primitiva. En ese sentido, al comienzo de la *Iliada*, se advierte que su gran tema fueron el funesto (οὐλομένην) odio y la disputa en los que innumerables vidas de griegos cayeron como víctimas.

La admiración por la animalidad salvaje, el orgullo impertérrito, la matanza masiva no es en la *Iliada* algo ingenuo sino romántico, pues los cantores y en general «los hombres que viven hoy» son de diferente raza. Néstor, con su

[26] De ahí, por ejemplo, el notable contraste de que, mientras que Aquiles da muerte a Héctor con su «aguzada lanza de bronce» recibe el reproche de su víctima como «hombre de corazón de hierro» (*Il.* 22, 328; 357). Al metal en cuanto simple símbolo no se aplican las reglas del arcaismo.

[27] Incluso el pasaje de *Il.* 4, 51-56 con su oculta alusión a la próxima destrucción de Micenas, permanece dentro de ese marco temporal, pues Micenas cayó a principios del siglo doce (quizá es distinto en *Il.* 20, 302-08).

[28] Para el verso 275, ver *Glotta* 14, 8.

[29] ἔκπαγλος (268) no significa «que despierta terror» (activa) sino (pasiva) «demente, furioso».

consejo de una reconciliación amistosa, representa la racionalidad moderna; pero si los príncipes belicosos hubieran escuchado la voz de la razón, como incluso supuestamente los lapitas hicieron, no habría habido ni cólera de Aquiles ni *Iliada*. El arte maduro y la épica tardía de la *Iliada*, que debe su perfección a la humanización y a la purificación espiritual, glorifican un tipo de humanidad salvaje y cruel que ya se ha superado. Y, sin embargo, no puede evitar la atribución a sus personajes de muchos de esos rasgos. Ahí se revela la escisión característica de lo romántico. Después, en la *Odisea*, como veremos (cap. II, g), el espíritu moderno se impone, y la era épica en su conjunto toca a su fin.

El mundo en el que tienen lugar los sucesos de la *Iliada* está, pues, idealizado, y sus leyes son diferentes de las de la realidad ordinaria. Dioses y grandes héroes viven en una esfera propia que sólo comparten con sus iguales. Todo lo que amenaza su soberanía es borrado y extinguido. Sus actos no están sujetos a limitaciones de espacio y de tiempo, y la naturaleza no se entromete. No hay verano ni invierno, ni mal tiempo ni frío. El campo troyano es sólo la arena para la guerra de Troya, no un paisaje. Siempre presente está la costa con el campamento de los aqueos y la alta ciudad de Ilion. Ocasionalmente, según la conveniencia, hay un accidente del terreno, una colina, una higuera o una tumba, y si el héroe necesita una roca, ahí está para reclinarse sobre ella. En el primer libro de la *Iliada*, una plaga azota al ejército, y se supone evidentemente que sólo la tropa es afectada. Nadie se imagina que uno de los príncipes pudiera ser atacado; el dios castiga al rey haciendo que sus súbditos mueran. Una vez los ríos del campo troyano, concebidos como dioses, entran en batalla, y Aquiles corre peligro de ahogarse. Se queja de tener que morir como un muchacho que guarde cerdos, e inmediatamente dos dioses del Olimpo se acercan y le aseguran: «No dispone el hado que el río te ahogue» (*Il.* 21, 279 ss.). Sólo fuerzas respetables y nobles pueden ejercer sus efectos sobre los grandes personajes, porque nos movemos en un mundo poético en el que nada es mecánico, burdo y casual. En un duelo entre dos guerreros, la suerte sigue normalmente el valor relativo de los contendientes, y en la mano de un gran héroe el arma ocasiona una destrucción instantánea sólo con tocar superficialmente a la víctima[30]. Otra regla de las escenas de batalla es que no hay muertes lentas ni heridas graves. Los héroes principales sufren ocasionalmente leves heridas que, todo lo más, les alejan temporalmente del combate. En general quedan ilesos o mueren en el sitio. Los personajes menores sufren esta segunda y simple alternativa. El poeta que quiere utilizar una sola vez la figura de un guerrero, decide su destino unívoca y definitivamente. Las medias tintas rebajarían la monumentalidad de la escena de batalla.

Que es la tendencia hacia las soluciones extremas una voluntad de estilo y no la barbarie sin sentimientos, lo muestra la persistente actitud de la *Iliada* hacia la batalla «rica en lágrimas». La seriedad temible de la guerra está siempre

[30] Uno de los héroes épicos enuncia este principio. Diomedes ha sido alcanzado por una flecha de Paris, y le dice: «Te alabas sin motivo, pues sólo me has hecho un rasguño en el talón. Tanto me importa la herida como si me la hubiera producido una mujer o un niño inconsciente, pues el arma de un hombre vil y cobarde es roma. Distinto es el filo del arma en mi mano, pues por poco que toque, aniquila de modo instantáneo» (*Il.* 11, 388-92).

presente. Y sobre cualquier guerrero que sucumbe, la terrible grandeza de la muerte vela el estruendo de las armas que encierran su cuerpo moribundo. Incluso a los guerreros innominados, cuya misión es sólo la de sucumbir ante los mejores, el poeta ofrece palabras en el canto que dan personalidad a su sacrificio y hacen sensible la tragedia. «Era un gran cazador y un discípulo de Ártemis, pero no le ayudaron ni la diosa ni el arte de las flechas» (*Il.* 5, 51-54). «Su padre lo engendró fuera del matrimonio, pero la madrastra lo trató como a sus propios hijos para agradar a su esposo» (*Il.* 5, 70 s.). «Era rico, hospitalario, y tenía muchos amigos, pero ninguno estuvo ahí para librarle de la destrucción» (*Il.* 6, 14-17).

Todos estos comentarios tienen una expresión calmada y objetiva, pero, si bien el lenguaje no es emotivo, sí lo es el efecto que producen.

Esto nos lleva a otra característica del estilo homérico: la objetividad contenida y el despego aristocrático. El cantor informa, no refleja. Como persona se retira completamente detrás del asunto tratado. No juzga a sus personajes[31], y no indica sus opiniones propias acerca de su carácter. Hace que los comprendamos sólo por sus acciones y palabras. No se suscitan en la narración cuestiones problemáticas. La épica es parca en descripciones de estados de ánimo.

Sin embargo, la poesía está llena de caracteres diferenciados, de problemas conmovedores y de situaciones tensas. La épica desarrolla un arte de indicar por otros medios lo que, según las reglas del estilo, no puede decirse directamente. Muchos de los detalles que se cuentan no son una ilustración de la acción, sino un procedimiento para iluminar la escena con una luz indirecta.

En el pasaje de la *Iliada* en el que aparece por primera vez Helena personalmente (3, 125), el poeta introduce el motivo que va a dominar la escena que sigue (130-38; 156-60; 164-65): es la mujer por cuya posesión pueblos enteros lucharon una guerra sangrienta y ella es consciente de su papel grande y terrible pero pasivo. Pero, en lugar de señalarla con el dedo y analizar su situación, nos dice: «Iris la encontró en palacio, sentada, tejiendo una gran tela purpúrea en la que se dibujaban las luchas de los troyanos domadores de caballos y de los aqueos, de broncíneas corazas, sufrimientos que padecieron por su causa por la mano de Ares». En un ejemplo de la *Odisea* (2, 15-23), podemos ver cómo se representa indirectamente la complicada y confusa situación de Itaca. Habían cundido entre los habitantes la ansiedad y la amargura por la falta de noticias sobre los hombres que partieron a Troya. Algunos pretendían la mano de Penélope, otros cuidaban de sus negocios, otros mantenían su lealtad al rey. El poeta es capaz de dar breve cuenta de todo ello creando un personaje que está personalmente implicado en tan contradictorios intereses: «A continuación comenzó a hablar en la asamblea el héroe Egiptio, encogido por la vejez y sabedor de muchas cosas. Uno de sus hijos había embarcado con el divino Ulises hacia Troya de buenos potros... De los otros tres hijos, uno, Eurinomo era uno de los pretendientes y los otros dos cuidaban de las posesiones paternas. Pero Egiptio no se había olvidado de Ulises, lamentándose y afligiéndose por él».

[31] A lo más llama el poeta a un hombre «loco»; pero la locura es una cualidad objetiva, pues equivale al fracaso de su acción (ver p. e. *Il.* 12, 113).

Al igual que las acciones y personas, también se utilizan las cosas para la comunicación indirecta. El lenguaje, discreto pero inteligible, de las cosas inanimadas en Homero ha de ser aprendido. Si el poeta se demora un tiempo con un objeto, lo hace con intención. Si describe con detalle las armas de un héroe, significa que pronto realizarán grandes hazañas. Al comienzo del libro once de la *Iliada*, Agamenón se reviste con las armas en premonición de su victoria. El cantor incorpora a la descripción de la secuencia de ponerse las armas el pensamiento de que es el gran rey del ejército que se distinguirá en acciones de guerra, el jefe de la más gloriosa campaña de la historia, el hombre cuyas empresas el mundo entero sigue con interés. Agamenón, dice el poeta, se pone en el pecho la armadura que Ciniras (señor de Chipre) le había enviado como presente, porque hasta Chipre había llegado la gran noticia de que los aqueos con sus barcos irían a Troya, y por eso Ciniras le envió, para gozo suyo, la armadura (*Il.* 11, 19 ss.). Después se describe el despliegue de colores de los diversos materiales de la armadura: «tenía diez filetes de acero pavonado, doce de oro y veinte de estaño, y a cada lado tres serpientes esmaltadas se erguían hacia el cuello, semejante al arco iris que el hijo de Cronos fija en las nubes como signo maravilloso para los hombres parlantes». La progresión convencional de los números 10, 12, 20, hace imposible una reconstrucción de la armadura, como se ha intentado. Pero el interés del poeta no está en la representación literal: hay que atender a las palabras. Las serpientes son para Homero símbolos inquietantes de la ira en el combate y la muerte que acecha (ver *Il.* 3, 33-37), y el arco iris no es un puente de paz sino un terrible presentimiento del horror inminente (ver *Il.* 17, 544-52). Interpretada, la descripción de la armadura significa: Agamenón se viste con la salvaje voluntad de matar, y los terribles sucesos bélicos se están preparando[32].

Tales rasgos, entre otros, imprimen su característico sello a la narración homérica. ¿Nos autorizan a hablar de estilización más que de mero estilo? ¿Es la contención de los viejos poetas? Quizás los cantores vieron los sucesos del pasado, a distancia, con la mayor sencillez, con la misma objetividad e ingenuidad con la que los relatan. Quizás les era imposible representar la vida de otro modo, y su lenguaje era incapaz de hablar de otras cosas.

Podemos afrontar estas dudas. La forma última de la épica de que disponemos es cualquier cosa menos artísticamente ingenua. Cultiva el arcaismo no sólo en el lenguaje, sino también en el pensamiento. Porque en la épica hay pasajes en los cuales se transgreden las reglas que tienen validez en otros lugares. Los cantores podrían haberlo hecho de otro modo.

La contención que el poeta épico se impone se deja a un lado en numerosos parlamentos que intercala en la obra[33]. Sólo en tanto que el cantor

[32] La epopeya del escudo de Hércules (ver cap. III, 3.) lleva el simbolismo de las armas más lejos. Los escudos reales estaban con frecuencia adornados con símbolos parecidos; los puñales micénicos llevaban figuras con leones luchando y animales de presa precipitándose sobre sus víctimas, como en las comparaciones homéricas; y el broche de Ulises (*Od.* 19, 226-31), que sujetaba su túnica, tenía la figura de un perro apresando un inquieto ciervo (Ovidio dice en las *Metamorfosis* 8, 318 y 14, 394 *mordebat fibula vestem*). Tanto en las palabras como en las figuras los griegos simbolizaban la función.

[33] En este aspecto la historia de Tucidides constituye un paralelo.

informa sobre sucesos, permanece como mera sombra, discreto y neutral. Pero, tan pronto como personaliza sus personajes y pronuncia sus palabras con sus propios labios, absorbe la vida y la sangre ajenas y se convierte en otra persona. En su papel de personaje épico, el cantor puede y debe reflexionar, puede observar e interpretar lo que ocurre, puede describir y explicar una situación, e incluso puede caracterizar y valorar magistralmente la individualidad de los hombres[34]. En general, tales parlamentos son libres y ricos; su estilo, pensamiento y discurso es más moderno que su narración, y a menudo encontramos ideas, reflexiones y consideraciones que contradicen a las que sustentan la acción y la narración. Ocurre como si fuerzas reprimidas se abriesen paso libremente con impulso elemental.

Así como los parlamentos de la *Iliada,* en contraste con la narración, muestran la diferencia entre libertad relativa y estilización tradicional, así también los numerosos símiles nos proporcionan una visión de la imagen mundana del poeta épico, que se separa notablemente de la artificiosidad de la narración. En paralelo al tema horoico, tenemos aquí la contrafigura complementaria de la vida diaria; frente al suceso único y extraño, el contraste de lo acostumbrado y familiar. En los símiles no se aplica la regla de selección que gobierna la narrativa. Ahora el escritor no arcaiza ni mantiene su dignidad, y no ignora las fuerzas de su entorno. Hay en él hombres sencillos con su trabajo y su cuidado; hay querellas pequeñas y rencorosas por un escaso terruño; hay animales que son verdaderos seres vivos y que critican y sienten como un hombre o un dios; hay un árbol florido roto por una ruda tormenta; hay tiempo, estaciones y enfermedad. Como las comparaciones no revisten con palabras hechos del pasado sino que iluminan e ilustran los sucesos, el poeta ya no es un mero informador. Añade algo de sí mismo y se coloca en una relación de tú a tú con el oyente. Entra en el dominio de su propio tiempo y de la experiencia ordinaria para, desde sí mismo, poder mostrar con mayor claridad y precisión las cosas antiguas.

Las numerosas comparaciones constituyen uno de los más sorprendentes recursos de estilo de la épica, sobre todo de la *Iliada.* Su naturaleza y función han sido con frecuencia malinterpretadas. Concluiremos nuestro examen del estilo épico con algunas observaciones acerca de los símiles homéricos.

En mitad de la narración, interrumpiendo bruscamente su despliegue y en un momento culminante, un «como cuando» introduce un símil. Se construye una escena, con frecuencia con muchos detalles, de manera que algunos símiles

[34] Compárese la finura de la caracterización de *Il.* 3, 210-241 (discurso) con la grosera caricatura de 2, 212-23 (narración). En *Il.* 3, 60-66 dice Paris a Héctor: «Tú eres hábil y yo tengo encanto; ambas cosas son regalos magníficos de los dioses; yo no he buscado el mío, pero tampoco puedo renunciar a él. (Sin embargo, si tú lo deseas, intentaré luchar como tú...)». Más exactamente, la energía de Héctor se describe con ayuda de una comparación: (frente a naturalezas como la de Paris que, tras un breve impulso, renuncian al primer obstáculo, v. 30 s.), Héctor tiene un «espíritu indomable» (v. 63) y su «corazón es inflexible» como el hacha (de un carpintero de navíos) que, manejada por una mano (el «corazón» es un instrumento del que se sirve Héctor) hiende la madera, dando forma adecuada al travesaño del barco (e. d. la fuerza y el filo no abren simplemente sino que dan forma correcta al material), de manera que el hacha (el corazón) potencian la fuerza del hombre.

requieren una larga serie de versos, hasta que, al final, cuando el cuadro ha quedado redondeado, la narración continúa con un «así...».

La antigua épica sólo conoce una representación lineal, y el símil proporciona una segunda línea, paralela a la narración. Este doblete da a las cosas mayor peso, y se exige que el lector combine dos imágenes diferentes, estimulándole para profundizar en las situaciones. La semejanza de los dos cuadros no se limita a rasgos singulares; hay más bien una semejanza en la estructura de la escena o el curso de la acción en su conjunto[35].

Esta doble visión estereoscópica produce una nueva plasticidad. Cuanto más elaborado está el símil, tanto mayor es la luz que ilumina a todos los que participan en la situación. En la interacción de ambos cuadros, el ánimo y carácter de los actores pasa a primer plano con mayor fuerza que en la desnuda y reticente narración. Esperanza, deseo, voluntad, preocupación, inquietud, temor, desilusión, desesperación: difícilmente estos afectos pasarían de los personajes de la historia al simpatizante oyente de otro modo que no fuera por el «procedimiento artístico» indirecto de la comparación.

Los símiles sólo sugieren el paralelismo, sin proceder punto por punto. Lo que falta en uno de los cuadros lo suple la reflexión de la contrafigura. Y lo que aquí y allí se dice con palabras, se ilumina mucho más desde el trasfondo del símil. Pues la mayoría de los símiles son típicos y el oyente está familiarizado con los tipos. Así como cada elemento de la narración nos dice más en su contexto que aislado, así el símil enriquece su contenido por el hecho de que el oyente recuerda las conexiones familiares del cuadro.

Una amplia familia de símiles tienen como tema los pastores y sus vivencias típicas. En su forma más breve, la comparación entre el héroe y el pastor se sugiere cuando, como ocurre con frecuencia, se llama al héroe «pastor del pueblo» (ποιμὴν λαῶν) porque protege a sus hombres del enemigo, como el pastor lo hace con los animales que tiene confiados frente a las bestias de presa[36]. En las guerras del periodo homérico, los papeles del jefe y los subordinados estaban en proporciones muy diferentes a las hoy vigentes. Sólo el líder, el noble rico está bien equipado con costosas armas ofensivas y tiene a su disposición un carro de guerra que le proporciona gran movilidad. En la batalla cuerpo a cuerpo el hombre corriente está virtualmente sin defensa frente a los campeones del enemigo, como la oveja frente a los leones. Por eso las masas se quedan casi siempre en la retaguardia, a distancia del enemigo, mientras que entre los dos frentes se baten los campeones como pares. A menudo, un campeón intenta en un brusco salto hacer una incursión en la línea enemiga y perpetrar una carnicería. El campeón opuesto tiene que proteger a su pueblo como el pastor a su rebaño frente a los leones. Si fallase, estarían perdidos.

Aparece el símil. Diómedes, hijo de Tideo, es herido ligeramente por una flecha; un compañero le extrae la flecha y de nuevo está Diómedes sano y fuerte (*Il.* 5, 134):

[35] Rasgos individuales se utilizan para pasar de la narración a la comparación, y viceversa, p. e. «tan rápidamente». Pero esto no significa que la comparación ilustre exclusiva, o principalmente, un sólo rasgo (la rapidez). Ver H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse* (Göttingen, 1921), p. 3 s.

[36] «Y quien no es guerrero, tampoco debe ser pastor». Sólo después, bajo el influjo de la poesía pastoril y el Nuevo Testamento se convirtió el pastor en símbolo de talante pacífico.

Volvió Diómedes a primera línea de la lucha. / Y si antes ardía en deseos de guerrear con los troyanos, / sintió ahora su brío triplicado. Como cuando en el campo / un pastor, a un león, que asalta un redil de lanudas ovejas, / hiere mas no lo mata y con ello lo excita, / desiste de la lucha y vuelve a su refugio, / dispersas las ovejas, sucumben a montones, / y salta el león furioso por la elevada cerca, / con tal furia Diómedes, el héroe, se arrojó a los troyanos[37].

El triunfo de la persecución victoriosa y el horror de la huida en desbandada se describen en el siguiente símil (*Il.* 11, 172):

Huían los troyanos por el campo. Como las vacas / que persigue el león cuando llega la noche y las caza / todas, pero con una procede a inevitable destrucción[38]; / rompiendo su cerviz con el filo de sus dientes, / bebe su sangre y devora sus entrañas, / así el Atrida, poderoso señor Agamenón, / mata a los rezagados. Los demás abandonan con espanto.

A veces, la masa de los soldados es capaz de rechazar a un campeón enemigo y acorralarle. Así fue forzado Ajax a retirarse (*Il.* 11, 546):

Ajax retrocedió mirando como una fiera a la tropa enemiga, / se volvía y volvía y, paso a paso, se retiraba. / Como cuando a un dorado león, los canes y pastores / de un rebaño de bueyes, rechazan, / no quieren soportar sea botín su grasa, / vigilan toda la noche; ávido de carne, / acomete furioso pero nada consigue porque cientos / de lanzas, arrojadas por hábiles brazos, vuelan / contra él y teas encendidas, cede ante la defensa, / y a la mañana se retira con ánimo afligido; / así Ajax volvió de los troyanos con tristes pensamientos, / contrariado, temeroso por la suerte de las naves aqueas.

Las comparaciones de pastores y fieras son todas semejantes, y los símiles de fieras se relacionan con imágenes de caza. Para cada situación de la lucha homérica hay en la gran familia de los símiles una imagen que encaja o puede encajar. Así, por ejemplo, una banda de guerreros se compara con una jauría de lobos o con los perros que el cazador (el jefe) azuza contra la fiera o en la caza, etc. En cuadros de este círculo familiar de representaciones, bastan pocas indicaciones para sugerir una situación completa. Con ello se compensa la debilidad del estilo lineal que normalmente sólo recoge un pequeño segmento del suceso global. Los símiles ensanchan el horizonte al detener el curso de la acción e introducir en ella una consideración detallada.

Un segundo sistema de símiles obtiene sus imágenes del juego de las fuerzas de la naturaleza. Viento y olas, rocas, montes y nubes son símbolos de voluntad, impulso, resistencia o arrastre en la caida. El campeón es la «roca» elevada contra la que rompe la «tormenta» de los que atacan. O la muchedumbre que se acerca son «olas» que, revestidas con el yelmo de la corona de espumas (κορύσσεται, *Il.* 4, 424), rompen furiosamente contra los «arrecifes». El

[37] La comparación lleva la acción hasta la retirada del león, y así el paralelo se anticipa a la narración. En consecuencia, la transición desde el final de la comparación a la narración no es muy suave.

[38] Αἰπύς significa «escarpado», y el giro αἰπύς ὄλεθρος compara la muerte no con la caida desde una roca, sino con un golpe contra un muro. Ver *Il.* 13, 317.

«viento» que empuja las nubes contra la costa es la voluntad determinante de las masas o del jefe que las impulsa. La imagen de la masa del ejército puede trasladarse a la masa del pueblo en la asamblea. Agamenón ha hecho una sugerencia al ejército reunido y la masa acepta gozosa, «agitada como las grandes olas del mar que el viento del sudeste impulsa en la tormenta» (*Il.* 2, 144). Poco después el tono se invierte; Agamenón hace una propuesta contraria y también es aceptada con entusiasmo (*Il.* 2, 394):

> Así habló y sonó estruendoso aplauso: como las olas / golpean la erguida costa cuando el viento del sur las impulsa / contra el acantilado; aguanta la roca el oleaje / aunque de izquierda a derecha gire el viento.

Aquí el lazo evidente entre el símil y la narración es el surgido de las olas y de las masas. La «roca» es el mismo jefe. Esta vez la comparación acaba con una notable afirmación. A la vista del cambio radical en la voluntad popular, el lenguaje de las imágenes lo explica: sople el viento como quiera[39], siempre el imperioso jefe (la roca erguida) es rodeado por aclamación (las olas siguientes). Una vez encontrada la imagen apropiada, como la «tormenta en el mar» para simbolizar el poder de una voluntad definida, puede aplicarse de varias maneras.

Así (*Il.* 14, 16), la vacilación de un hombre que espera el impulso para moverse en una u otra dirección se compara con la sorda resaca que en un mar inseguro espera la tormenta para tomar una dirección decidida.

La *Odisea* es mucho más pobre en comparaciones. Las utiliza menos porque su acción se mueve en gran parte en un mundo más libre y abierto en el que los símiles de la *Iliada* sólo podrían iluminar un instante. Por otra parte, muchas comparaciones de la *Odisea* son originales y poco sistematizadas.

Un ejemplo. Ulises, alojado en su propia cosa como mendigo desconocido, se ha echado a dormir en la antecámara. Ahí es testigo de hechos que ofenden profundamente su dignidad de señor. Pero reprime su creciente ira. Si emprendiese la acción todo estaría perdido. Debe planear una estrategia inteligente (*Od.* 20, 25): «como cuando un hombre revuelve sobre ardiente fuego vísceras llenas de sangre y grasa, para que ardan deprisa, así se revolvía de un lado a otro meditando cómo pondría sus manos sobre los desvergonzados pretendientes, siendo solo él contra muchos». Aquí el lazo sensible entre el símil y la narración es la agitación inquieta sobre el lecho que se asemeja al movimiento de las vísceras sobre el fuego. Pero lo que se pretende sugerir es el ir y venir de posibilidades en la mente de Ulises y la impaciencia con la que espera el momento apropiado de venganza, como el hambriento que prepara su comida. El cuadro es expresivo pero peculiar, y constituye un ejemplo extremo de la ocasional decadencia del estilo homérico en la *Odisea.* Como los símiles de la *Iliada* bajan desde el plano heroico a la vida diaria, en la comparación con el asado de la *Odisea,* la situación antiheroica desciende a lo vulgar.

[39] La imagen de la *popularis aura* (Horacio, *Carm.* 3, 2, 20) sobrevive a lo largo de la antigüedad. Ver I. M. Linforth, *Solon the Athenian* (Berkeley, 1919) 215.

3. EL MATERIAL

¿De dónde derivan en última instancia los materiales que constituyen el tema de nuestras epopeyas? Ya en el siglo VI antes de la era cristiana hubo en Grecia escépticos que sostenían que el contenido de la épica era pura ficción, y en el siglo XIX el mundo académico pensaba, de modo unánime, que la guerra de Troya y todo lo con ella relacionado no podía ser más que fábula poética. La cuestión volvió a abrirse gracias al saludable fanatismo de un lego que, ridiculizado por los especialistas, pero creyendo imperturbable en la verdad literal de las palabras poéticas, empuñó la pala en 1870. Heinrich Schliemann encontró Troya y la vieja ciudad de Micenas. Encontró incluso más de lo que buscaba: no una Troya, sino los restos de siete, nueve y más ciudades, una sobre otra. Y él y sus seguidores encontraron también menos de lo que buscaban: la homérica Ítaca, como se describe en la *Odisea,* no existió. La pregunta, en su forma más simple, sería ésta: ¿es verídica la narración de Homero? Tal pregunta no tiene contestación sencilla.

En primer lugar, hay que hacer una distinción entre la verdad de las condiciones generales y la de sucesos y personas particulares, la acción de las epopeyas tienen lugar en una época remota anterior a los asentamientos griegos en el este, donde apareció la épica. ¿Es correcto el cuadro de la época y su civilización tal como lo describen y suponen los poetas? ¿O es sólo invención basada en el sueño de unos tiempos buenos y antiguos que no han existido en la dura realidad de las cosas?

En general, en la medida en que la historia puede ser iluminada sin testimonios escritos[1], las investigaciones que continuaron las de Schliemann han confirmado en gran medida la precisión del cuadro homérico. Aproximadamente desde el año 1570 hasta el 1200 antes de la era[2] floreció, en Grecia, una cultura unificada, avanzada y altamente individualizada. Es esta era de la cultura del bronce la que se refleja en la época homérica. En los poemas, el bronce ocupa el lugar del hierro de la vida diaria del poeta. El centro de esa primitiva civilización griega fue Micenas «rica en oro». Cuando Schliemann abrió los seis pozos de las tumbas de la antigua ciudadela real de Micenas en

[1] No puedo juzgar en qué medida los testimonios escritos del segundo milenio, de Mesopotamia, Egipto y los Hititas pueden arrojar luz sobre el mundo griego. Pero, desde 1953, gracias sobre todo a las extraordinarias realizaciones de Michael Ventris, numerosas tabletas de barro con inscripciones de los siglos XV al XI, pertenecientes a la cultura cretense-micénica, han sido leídas y comprendidas. Son, con mucho, los más antiguos registros escritos de Grecia. Es mucho el trabajo hecho y por hacer en estos temas, aunque hay todavía algunos que piensan que el desciframiento e interpretación helénicas de tales escritos es ilusoria. El material consiste exclusivamente en listas de objetos físicos, asignamiento de trabajos, etc., en las mansiones reales.

[2] Según G. Karo, RE Supl. 6, 584 s.

1876, el peso de los adornos y utensilios de oro del siglo XVI ascendieron a catorce kilos. Tales tesoros guardó el suelo histórico durante tres milenios y medio, conservándolos para el hombre cuya ingenua confianza en Homero, tal como él lo entendía, le dio el valor para investigar, recibiendo la confirmación de su fe en la forma de masas densas de oro sacadas de la tierra.

Schliemann estaba convencido de que Homero fue contemporáneo de los sucesos que narraba. No podemos compartir tal idea. Para nosotros las epopeyas no son crónicas versificadas que fijan recientes experiencias para tiempos futuros, sino el producto final de siglos de desarrollo. A comienzos del siglo XII, la cultura micénica fue destruida. Su caída se debió a la irrupción de nuevas tribus, todavía no civilizadas, de griegos; es la llamada invasión doria. Bajo la presión de estos inmigrantes que bajaron desde el norte al territorio de Grecia y el Peloponeso en varias oleadas, durante un considerable espacio de tiempo, muchos griegos abandonaron la metrópoli y se instalaron en las islas del Egeo y en la costa asiática. Llevaron consigo sus tradiciones narrativas y, a partir de ellas, se formó el ciclo de los poemas épicos. En las epopeyas, la descripción de la época micénica se conserva con gran fidelidad en muchos detalles (ver arriba pp. 37 y 49). Las excavaciones de los lugares y tumbas micénicas han sacado a luz nuevos objetos y restos de edificaciones cuyas pinturas pueden servir de ilustración a los poemas homéricos.

Por otra parte, la tradición épica ha borrado completamente un importante hecho histórico. La cultura micénica no fue originariamente griega, sino un retoño de la cretense. Desarrollada en suelo de Creta, fue llevada por inmigrantes griegos desde la isla a los palacios señoriales de tierra firme[3]. De esto no habla la épica, de manera que las excavaciones de Evans en Creta (a partir de 1900) crearon una nueva sensación, esta vez en sentido opuesto. Esta vez el resultado del trabajo de las palas aportó una información no prevista del cuadro de la antigüedad ofrecido en la épica. La tradición épica no daba indicios de que la edad heroica hubiese estado tan fuertemente influenciada por el extranjero. Había borrado todo rasgo extraño de la antigua cultura y retenido sólo lo que estaba en consonancia con el modo griego de vida[4]. Retrospectivamente, el pasado nacional fue limpiado de elementos no griegos, del mismo modo en que la epopeya se mantenía incontaminada de todo lo asiático en la tierra colonial en la que había llegado a su plenitud y madurez, con excepción de lo que por asimilación se había hecho indistinguible de lo griego.

Si nos preguntamos ahora acerca de la verdad histórica de los sucesos y personas, el núcleo de la épica troyana es probablemente histórico. Poco después del año 1200, una de las ciudades de Troya[5] fue quemada y destruida por invasores extranjeros. Es éste precisamente el periodo en el que se supone tuvo lugar la guerra de Troya según la cronología griega. No hay razones suficientes para dudar de que una expedición griega de castigo conquistase, saquease y destruyese la floreciente ciudad de la costa este de Asia y volviese

[3] Estas tesis no están todavía confirmadas.

[4] Ver G. Karo, RE Supl. 6, 601 s.

[5] Troya VII a, según Blegas, *Amer, Journ, Arch.* 39 (1935), 550 s. y 43 (1939), 204 s. (La investigaciión y discusión del hallazgo continúa.)

a la metrópoli después de graves pérdidas[6]. Esto ocurrió al final de la era micénica, antes del colapso total de la cultura. Así es fácil entender que, como última gran acción de la era micénica, la expedición contra Troya quedase indeleblemente fijada en la memoria de las generaciones que siguieron y que el brillo del heroismo de la épica quedase ensombrecido por el aire de trágica decadencia que proporciona a la poesía de Troya su sombría grandeza. Se puede cuestionar la medida en la que personajes individualizados de la épica son históricos, y la probabilidad de las conjeturas es variable en cada caso. Con seguridad se añadieron al núcleo histórico algunas invenciones y en general el conjunto de la expedición fue agrandándose y magnificándose con el paso del tiempo. Muchas son semiverdades. Según la *Iliada* (5, 627 ss.), Tlepolemo y Sarpedon, jefes de los rodios y los licios, lucharon entre sí frente a Troya. Licia es la región situada frente a la isla de Rodas, y Tlepolemo es, en la leyenda griega, el jefe de los colonos griegos que ocuparon Rodas. Así, ese duelo que narra la *Iliada* puede ser el reflejo de la histórica batalla de los griegos de Rodas contra los habitantes de Asia menor. Sólo después se transfirió la batalla hacia el norte y a un período anterior, mediante el poder magnético de la épica que acumuló todo el material disponible a la gran expedición contra Troya.

En tercero y último lugar, la cuestión de la historicidad no tiene la misma significación en la *Odisea* que en la *Iliada.* Las narraciones de las dos epopeyas son de naturaleza totalmente diferente. Aun en el caso en que todo lo que narra la *Odisea* fuera verdadero, esos sucesos son irrelevantes para la historia. A la historia no le afecta si Ulises llegó a su casa o no, o si fue Telémaco o uno de los pretendientes su sucesor. Por otra parte, una atmósfera histórica impregna todos los episodios de la *Iliada;* todo lo que en ella se dice o hace tiene significado inmediato para el destino de las naciones. Los personajes tratan entre sí del mismo modo que se comunican y relacionan los príncipes, los generales y los aliados.

En la *Odisea,* las relaciones son de padre a hijo, de marido a mujer, de anfitrión a huésped, de caminante y pastor, de dueño a esclavo, de mendigo a mendigo. Un hombre se relaciona con otro con arreglo a circunstancias privadas y accidentales. Aun cuando hay ocasión para formulaciones políticas, no se aprovechan[7]. Evidentemente los autores no deseaban abandonar la esfera de la vida privada.

El argumento de la *Odisea* es, en esencia, el de una novela, pero algunos rasgos proceden del ámbito de los mitos y los cuentos. El cuento del príncipe

[6] Ver M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae* (Londres, 1933), 249 s. y J. L. Caskey, *Amer. Journ. Arch.* 52 (1948), 121 s.

[7] Podríamos esperar entre los pretendientes envidias e intrigas influidas por consideraciones políticas, especialmente porque algunos residen en Itaca y otros vienen de fuera. En lugar de ello están de acuerdo como socios de una empresa. Hay más conflictos entre los aliados frente a Troya que entre los rivales en Itaca. Telémaco rechaza la idea de desear quedarse con el reino (que le corresponde); sólo le importa el dominio de su propia casa (1, 386-98). Convoca una asamblea, y el pueblo espera que se discutan asuntos públicos, pero él explica que sólo desea hablar de sus cuestiones privadas (2, 30-45). Los poetas describen con detalle la viva participación del pueblo en los asuntos de la casa real, pero no hay intentos de intervención activa (excepto en el débil epílogo, 24, 413 s.).

que viaja lejos y vuelve como un mendigo envejecido, sólo, y, con constancia y astucia, recupera su anterior situación; el del marido no reconocido que encuentra a su esposa a punto de contraer nuevas nupcias; el de la mujer desesperada y fiel y el hijo que quiere ayudar y no sabe cómo; el de los sirvientes fieles e infieles..., son temas novelescos que no necesitan análisis ni interpretación. Pero el mito y el cuento sí exigen una aclaración.

A diferencia de la saga con base histórica, una novela no está ligada por naturaleza a un lugar determinado. No es por ello de extrañar que los excavadores no encontrasen el palacio de Ulises en Ítaca como lo hicieron con las ciudadela de Agamenón y la fortaleza del rey Priamo[8]. La historia de Ulises se localiza en una isla insignificante, alejada de los centros de la cultura micénica. Presumiblemente se trata de una historia que ha adoptado elementos del mito solar[9]. El lejano oeste se considera el lugar del sol, y según la *Odisea* (9, 25) Itaca está situada «en el extremo del oeste»[10].

Hay una serie de rasgos en la *Odisea* que apuntan a la naturaleza solar originaria del héroe[11], y muchos pasajes pueden entenderse mejor a partir de esta relación. Pero, en la epopeya que nosotros leemos, el elemento religioso, excepto en ligeros vestigios, está secularizado y humanizado. Hay en la *Odisea* mucho más espacio para lo maravilloso y fantástico en comparación con la *Iliada,* que sólo raramente admite lo primero y en modo alguno lo segundo. En sus aventurados viajes, que lo conducen a lugares muy lejanos, Ulises experimenta sucesos maravillosos y fantásticos que no sólo son ahistóricos, sino que tienen poco que ver con la geografía y la etnografía. El poeta no tiene interés en señalar al lector la situación en el mapa [12], sólo quiere entretener, sorprender, asombrar. Son historias que incluso no están bien conectadas con el material novelesco de la *Odisea.*

Casi todas las aventuras del viaje provienen de la libre fantasía de los pueblos marineros. Se dan sueños llenos de ansiedad en los que el pescador juega el papel del pez. Como el pescador saca su presa del mar así el inquietante Escila amenaza la nave para engullirla. En la costa de los lestrigonios, los compañeros de Ulises quedan encerrados como en una trampa en una bahía con una estrecha entrada. Los gigantes deshacen los barcos y cazan a los hombres que nadan con lanzas «como si fueran peces» (*Od.* 10, 124) para devorarlos.

Otro grupo de motivos no procede de la esfera de los hombres que surcan el mar sino de la de sus parientes. Muchos marineros salen al mar y nada más

[8] Ver M. P. Nilsson en *Einleitung in die Altertum-wissenschaft* II, 3.ª ed. (Leipzig, 1922), 279.

[9] Durante mucho tiempo se ha hecho tan mal uso de los supuestos mitos solares y astrales, que tal tipo de interpretación ha estado bajo sospecha. Es hora de romper esa tendencia.

[10] Esto no encaja con los hechos, pero los griegos del este jónico sabían poco de la lejana Grecia del oeste. Incluso la topografía de la isla en la Odisea no se corresponde con la realidad.

[11] Helios no está enfadado en la Odisea con Ulises, sino con otros habitantes de Ítaca que devoran sus bueyes, de la misma manera que Ulises se enoja con los pretendientes (que originariamente eran todos de Ítaca) porque matan su ganado. Las escenas de milagros 12, 394-96 y 20, 34 s. son muy parecidas. Pero un análisis sobre estos pasajes nos llevaría demasiado lejos.

[12] Con pocas excepciones, como la difícil historia de los Lestrígones, 10, 82 s. Por el contrario, la historia de los Argonautas proporciona un informe directo del viaje, por fantásticos que sean sus detalles.

se sabe ni oye de ellos. Pueden haber perecido o estar cautivos o haber desaparecido voluntariamente. Para los que esperan en vano el regreso no queda sino la especulación en el vacío. Su imaginación llena el vacío doloroso y desesperado de la ausencia con imágenes concretas que, al menos en parte, están adornadas de colores optimistas. «No ha vuelto» en griego primitivo se expresaba con los términos «Ha olvidado volver a casa». Es parcialmente una metáfora, pero en parte también un cuento según el cual los parientes dicen del desaparecido que ha comido de la planta del «olvido del hogar». Ulises y sus compañeros llegan a un país en el que crece esa planta, el país de los lotófagos. La Odisea no atribuye al loto poderes mágicos ni propósitos malignos a los lotófagos (9, 92). El alimento, dulce como flores y miel, era tan delicioso que por su causa los hombres «deseaban olvidarse del regreso» (9, 97). En la historia de las sirenas (12, 39 ss., 158 ss.) el encanto que mantiene a los viajeros para siempre en orillas lejanas es el canto de las mujeres: originariamente, el canto lírico coral, pero en la epopeya, naturalmente, la recitación épica (ver arriba p. 28). El efecto que produce el canto de las sirenas es que «ni la mujer ni los hijos rodean al que regresa y se alegran», desde la perspectiva de los que han quedado en el lugar. El destino final de las víctimas se describe con alegres colores (12, 45 f.)[13]. Circe posee poder mágico efectivo, es mala y transforma a los hombres que tiene en su poder en bestias. Pero cuando Ulises rompe su magia se convierte en su amante. Calipso la ninfa es sólo amante y desea hacer inmortal a Ulises para vivir siempre con él. Las ninfas son espíritus de un lugar; representan la naturaleza viva de un país, la frescura de sus arroyos y praderas, el crecimiento de sus bosques, la soledad de sus colinas. El paisaje de la isla de Calipso se describe con gran atractivo en la *Odisea* (5, 62-74): «Incluso un inmortal que allí llegara se admiraría y alegraría.» En la leyenda de Calipso la desconocida lejanía que mantiene consigo al desaparecido para siempre, se encarna en la amorosa ninfa de un paraíso terrestre que proporciona al navegante eterna felicidad. Y, en tal leyenda, el mismo poder divino tiene el nombre de «desaparición», ya que el nombre de «Calipso» deriva claramente de καλύπτειν, «mantener escondido»[14].

Según esto, nadie volvería del país de los lotófagos ni de las islas de Circe y Calipso. Y, sin embargo, uno al menos debió de ser capaz de volver, porque en otro caso no tendríamos conocimiento de tales temas. Debe de haber sido, como Ulises, alguien más valiente y determinado que los hombres corrientes, de manera que pudo incluso zafarse de Calipso. Tuvo que ser más listo que otros y haber gozado de ayuda divina para no sucumbir a la magia de Circe. Tal hombre es capaz de descender al reino de los muertos y volver. Pertenece a la naturaleza de las cosas que muchas aventuras se atribuyan a la misma persona. Así, Ulises se apropia de un material que perteneció previamente a la

[13] Otras tradiciones literarias y pictóricas presentan a las sirenas como seres mixtos de mujeres y pájaros, pues los griegos asociaban el canto de las mujeres al de los pájaros. La *Odisea* suprime estos rasgos primitivos.

[14] El libro de Hesmann Güntert (*Kalypso*, Halle, 192) identifica a Calipso y a otras figuras legendarias con la muerte. La tesis ha tenido bastante aceptación, pero tal interpretación distorsiona la agudeza, pues Calipso y las figuras con ella relacionadas son hallazgos de gentes que no tienen a los desaparecidos por muertos, sino como vivos.

saga de los Argonautas[15]. Como el héroe de la *Odisea* fue considerado el modelo de la habilidad y la tenacidad jonias, y como estuvo mucho tiempo ausente, es natural que se le atribuyesen aventuras de viajes. Además, es típico de los informes de viajes maravillosos, antiguos y modernos, que el viajero mismo informa acerca de sus viajes en primera persona; así ocurre también en los apólogos de la *Odisea.*

Además de un material desarrollado gradualmente fuera del núcleo histórico, o lejos de los temas de novelas y leyendas populares, las epopeyas incluyen también un material de simple invención recogido en las etapas más recientes. Esta nueva edad dio curso a nuevas ideas y tendencias, como, por ejemplo, en los libros de viajes de la *Telemaquia* (*Od.* 3 y 4), en el idilio de Eumeo (*Od.* 14 y 15) y en la conclusión de la *Iliada* (libro 24), que puede compararse con un pasaje del penúltimo libro de la *Odisea.*

La *Telemaquia,* así como el idilio de Eumeo, pertenecen a esas partes en las que la corriente de la acción épica se detiene y se remansa (ver más arriba). La *Telemaquia* presenta a un joven que emprende viaje para buscar información, para educarse, para visitar a los héroes de la guerra troyana. Si el modesto heroísmo del Telémaco está todavía en el futuro, Nestor, Menelao y Helena tienen sus grandes hechos tras ellos; a través de los ojos afortunados del joven, observamos la vida diaria de la princesa en sus sitios reales, que todos disfrutan con alta dignidad, uno con piedad y prudencia y la otra pareja con riqueza y brillo[16]. Vemos a los grandes héroes desde el punto de vista del humilde: el poeta de la Telemaquia puede haber mirado las gloriosas figuras de la *Iliada* con el mismo horror que el propio Telémaco. Por otra parte, penetramos en la cabaña de Eumeo con paso firme y confiado. Incluso en su nueva presentación el medio tan diferente, con su calor sencillo y su humanidad sin adornos, nos impresiona más que la elegancia de los grandes. Y cuando Eumeo y el viajero hablan entre sí de su pasado, sus historias son en verdad cautivadoras pero no patéticas ni heroicas; las vidas de ambos hombres han sido arruinadas por los engaños de otros. Así como en la *Telemaquia* se mira hacia atrás, a los reyes orgullosos de la *Iliada,* desde el nivel de la *Odisea,* así también las escenas de Eumeo aclaran la vida diaria que quedó abierta en la épica por la *Odisea*[17].

El tono ha cambiado. La actitud romántica de la admiración aterrorizada ante los hombres y los sucesos que inspiraban temor, también se desvanece. Un sentimiento más suave del ánimo se impone, y al final acaba afectando a ambas epopeyas, transformándolas y reconfigurándolas: el odio acerbo ante el cadáver del enemigo muerto se tranquiliza y un código caballeresco tiene la última palabra.

En la *Iliada,* lo viejo y lo nuevo coexisten contradictoriamente. No se ahorra la horrorosa deshonra del cuerpo de Héctor por la cual Aquiles venga la muerte de un querido compañero incluso en el enemigo caído[18], venganza

[15] Ver K. Menli, *Odyssee und Argonautika* (Berlín, 1921).

[16] Ver P. von der Mühll, RE Supl. 7, 707.

[17] Sobre esto y lo que sigue ver p. 945.

[18] Aunque el cantor suaviza el horror por la divina intervención y expresa por labios divinos su rechazo ante tal espanto (*Il.* 23, 184 s. y 24, 18-54).

tanto más violenta y cruel cuanto que él mismo se siente culpable. Sigue después la peregrinación del anciano padre al homicida de su hijo y el conmovedor encuentro entre los dos. Suena con suave melancolía la poesía bélica, pero sin que mengüe el temple heroico de los grandes héroes ni disminuya el sombrío destino de los hechos.

Para mostrar la correspondiente transformación operada al final de la *Odisea,* veamos lo que ocurre con cierto detalle. En el día en que la gran competición de muchos hombres por la mano de Penélope llegaba a su culminación y con el arma cuya maestría habría de determinar la elección del esposo, Ulises mató a todos los pretendientes, buenos y malos, en la sala de los hombres. Tiene ahora un triple derecho para reclamar la posesión de la mujer: como su marido, como su vengador y como triunfador en la contienda por el gran premio. Una amarga ironía envuelve todo, pues hasta el momento en el que coge su arco y entra con él en la competición, Ulises era un mendigo no tomado en consideración por nadie. Este hecho, tiende, en consecuencia, a una conclusión también de poderosa ironía. Esta escena está dotada de una eficaz presencia. Después de que los cuerpos han sido amontonados en el patio (22, 448-51), Ulises y Penélope celebran su segundo matrimonio en el salón recién limpiado. Resuena la música y el paso de las danzas en el salón real, mientras que en el patio contiguo lo mejor de la juventud del país yace en su sangre. Fuera pasa la gente cuyos hijos y hermanos tuvieron que pagar por la fiesta con sus vidas (23, 148 ss.):

> Y los que oían la música se decían entre sí:
> «alguno ha conseguido a la muy pretendida reina.
> Extraña mujer que no ha tenido fuerza de guardar
> el gran palacio hasta el fin, hasta su regreso».
> Así dijeron. Mas no conocían lo ocurrido.

Es una impresionante conclusión del gran drama, pero en nuestra *Odisea* está repintada, desfigurada y privada de su efecto. La fiesta no es una verdadera fiesta[19], sino sólo una astucia artificiosa para engañar a los parientes de los muertos y dar tiempo a que Ulises prepare la esperada campaña de venganza. En la *Odisea* no se tolera que la anciana Euriclea, al ver la sangre, lance el grito prolongado que las mujeres acostumbran en felices ocasiones (ὀλολυγή). Ulises la contiene advirtiéndola (22, 411 ss.):

> Alégrate anciana, pero suprime el júbilo.
> No es piadoso el grito de triunfo sobre hombres muertos.
> A éstos los derribó la moira de los dioses y su locura.

En la *Iliada,* fieros gritos de victoria son proferidos constantemente sobre el cuerpo del enemigo y nadie tiene escrúpulos. Pero los últimos cantores tienen otra sensibilidad. Su nueva piedad ha estropeado en la *Odisea* la gran escena antigua de la boda sangrienta y ha creado en la *Iliada* la gran escena nueva del rescate de Héctor.

[19] Que originariamente lo era, lo confirman los versos 21, 428-30, que remiten a 23, 143-45.

4. DIOSES Y PODERES

«Las acciones de los hombres y los dioses» constituyen los temas de los relatos épicos (*Od.* 1, 338). Gracias a la musa divina que lo inspira, el poeta sabe cómo cantar y hablar incluso de los grandes poderes cuyos hechos están ocultos a los hombres corrientes[1]. La inclusión de los dioses en la *Odisea* está suficientemente motivada por la fábula misma, porque, en ella, los dioses dirigen, en gran parte de la epopeya, cada fase de las acciones, y Atenea presta al héroe y a su hijo una serie de servicios, grandes y pequeños. Sin embargo, en la *Iliada* las numerosas escenas que implican a los dioses no han de ser entendidas de esta manera. Ahora los dioses no intervienen nuevamente en los asuntos de la guerra de Troya, sino que lo que ocurre en el mundo de los dioses es para el poeta evidentemente un segundo tema, independiente y paralelo al humano. La acción tiene lugar básicamente en dos niveles, en el cielo y en la tierra, y ocasionalmente uno de los dos puede pasar a un segundo plano. En segundo lugar, con frecuencia, las escenas divinas no contienen acción alguna, propiamente hablando, sino que son descriptivas por naturaleza, al igual que las últimas descripciones del medio humano en la *Odisea.* Y, en tercer lugar, alguna de las escenas divinas son de una dureza repelente, sazonadas con burlas vulgares y carcajadas estruendosas. Los dioses se pelean y se engañan, llegan a las manos y caen cuan largos son —y qué gigantesca es la estatura divina— en el suelo[2]. Esta conducta de los dioses debió ofender piadosas sensibilidades, empezando por la de Jenófanes, un rapsoda del siglo VI (pp. 312 s.). Si para el hombre homérico la religión era la base trascendental de la moralidad, la religión de la *Iliada* debió ser absurda y en gran medida objetable; y si los dioses no son sino los altos podees que intervienen. con fuerza en las vidas humanas, tales descripciones de los dioses en la *Iliada* debieron constituir un frívolo juego con las excelsas figuras; tanto más reprensibles cuanto que eran innecesarias para la acción del poema[3]. Pero ninguna religión se desarrolla de modo coherente a partir de una sola idea de lo divino. Las tres dificultades apuntadas puden aclararse si comprendemos la

[1]Esto ocurre de modo coherente sólo en la narración; los discursos de los personajes épicos se mantienen en la esfera de los mortales corrientes (Ver O, Jörgensen, *Hermes*, 1904, pp. 357-82). También en este aspecto la narración se opone a los discursos (ver más arriba p. 52 s.) sólo que ahora la narración goza de mayor libertad.

[2] *Il.* 1, 533 s.; 14, 153 s.; 21, 383 s. También la *Odisea* contiene «bufonadas divinas», pero sólo de modo indirecto en los informes del aedo (*Od.* 8, 266 s.).

[3] A quien la religión significa una mirada piadosa sobre lo sublime, le pueden satisfacer dos breves escenas homéricas; cuando Zeus, asintiendo, conmueve el Olimpo, y cuando el vengador Apolo desciende «oscuro como la noche» (*Il.* 1, 528 y 44 s.).

peculiar concepción que el mundo homérico de los dioses ha ayudado a configurar.

En esta concepción de lo divino encontramos, por primera vez, una forma de pensamiento que acabó imponiéndose en la época griega arcaica, después de Homero: el pensamiento polarizado. Sólo puede concebirse una cualidad si se hace conjuntamente con su opuesto. La estrecha limitación de la existencia humana necesita la contrafigura de una existencia divina ilimitada, pero, por otra parte, semejante a la humana[4]. El dios no es en este sentido más ético que el hombre, porque la ética estricta es una fastidiosa construcción, sino que goza de una libre plenitud sobrehumana de existencia vital. Por eso esos dioses son muy personales y nada abstractos; por eso constituyen una numerosa sociedad divina con Zeus como cabeza paterna[5], al igual que en la familia y la sociedad humanas. Otra consecuencia es que para ellos no hay mucha acción histórica, sino sólo existencia, ambiente y episodio. Nada necesita ser tomado con seriedad. Cuando los dioses están solos, ríen como a ningún hombre le es posible, carcajadas «homéricas», sin contención ni embarazo. Ríen mientras los hombres luchan entre sí en el polvo, el dolor y la sangre. Y cuando los hombres luchan por la vida y la muerte, los dioses andan a la greña y el corazón de Zeus ríe de alegría por sus disputas (*Il.* 21, 389). La disputa es el tema de la *Iliada* y de otros muchos poemas épicos (*Od.* 8, 75). Si el hombre es salvaje y reñidor, también deben serlo el dios. Por eso, los dioses combaten entre sí, se reconcilian, acarician y consuelan. Los sucesos terrestres trágicos exigen sucesos similares, pero no trágicos, en el Olimpo. Por paradójico que pueda parecer, el hecho de que los dioses se enreden en disputas burlescas es inherente a su deidad.

Los dioses pueden ser irreflexivos porque están seguros[6]. Cuando el hombre comienza una disputa inflinge a sus semejantes innumerables dolores y entrega muchas valientes almas de héroes a la muerte como botín, para acabar también finalmente en el dolor y la muerte. Pero los dioses intervienen en el destino humano con mano ligera, como un niño que juega en la arena, construyendo y destruyendo (*Il.* 15, 361). Es precisamente el sacrilegio que percibimos en el rudo juego de los dioses entre sí y con los hombres, lo que contribuye a su inquietante grandeza, porque la antigua épica contempla con admiración esas figuras señeras, que viven vidas sin turbación ni coacción. Cuando un dios tiene suficiente, sólo necesita parar. Ares, herido, asciende al cielo y es curado en un instante por el dios médico; Hebe, la esencia de la frescura juvenil, lo lava de la suciedad terrestre, lo viste con ropas atractivas y pone su asiento cerca del padre Zeus «alegre por su (recobrada) dignidad (κῦδος)» (*Il.* 5, 906; ver: *Frühgr. Denken*², p. 314 s.). El dios puede volver a su dominio en cualquier momento (*Od.* 8, 362-66), pero el hombre tiene que soportar, hasta el amargo final, todo lo que los hombres, los dioses, y él mismo, le ocasionan. Está ligado a la tierra; los dioses vienen y van. Pueden

[4] La oposición es clara incluso en los detalles. Los dioses, «que moran en el Olimpo» comen «inmortalidad» *(ambrosía)*, frente a los «moradores de la tierra» que comen «frutos de la tierra» (*Il.* 6, 142) y están, por ello, sometidos a la tierra y a la muerte (*Il.* 13, 322; 21, 465).

[5] Ver G. M. Calhoun, «Zeus the Father in Homer», *Trans. Am. Phil. Ass.* 1935, 1.

[6] Ver. *Il.* 22, 19.

participar en el gran drama o disfrutar como espectadores; y pueden «sentarse serenamente en sus aposentos, en sus casas construidas en las laderas del Olimpo» (*Il.* 11, 75). Lo que para los hombres es lo primero y lo último, lo uno y el todo, para los dioses es un juego divertido que pueden apartar, si quieren, sin compromiso personal. Para ellos, una gran guerra , tal como uno de los dioses observa en una ocasión, es «un asunto menor», menor, claro es, que las alegrías de un festín en gozosa compañía (*Il.* 1, 576)[7]. La capacidad divina para retirarse de los asuntos temibles de la tierra y mirar más allá, sitúa la guerra de Troya y toda la existencia humana ante un horizonte y una frontera. El sufrimiento humano tiene lugar sólo en una de las dos partes del mundo. En un poema épico, no puede faltar la otra parte. Porque sólo por ese contraste divino puede la humanidad, como postula la lógica de la era arcaica, encontrar su lugar apropiado.

Los dioses, que de modo tan autosuficiente pueden cerrarse en su propio cielo a todo lo demás, no tienen que intervenir en los asuntos mundanos de modo necesario, sino sólo por su deseo y gusto[8]. Así, esta concepción de los dioses está en oposición irreconciliable con la que sostiene que los dioses tienen poderes efectivos y decisivos en todo lo que sucede en la tierra. Ambas perspectivas coexisten en la mentalidad homérica. No hay esfuerzo alguno por armonizarlas, porque la poesía épica no desea hacer teología ni fórmular una visión cerrada del mundo. Toma lo que puede y quiere utilizar.

En su calidad de regentes del mundo, los dioses de Homero se funden en una unidad en la que no necesitan diferenciarse individualmente. Se menciona simplemente a «los dioses», o se dice simplemente en singular, sin distinciones, «dios» o «Zeus». Es una firme creencia que todo lo que sucede ocurre «según el consejo de los dioses». Pero todas las expresiones de este tipo se limitan a generalidades, de la misma manera que la epopeya se hace silenciosa y reticente tan pronto como lo personal deja de aparecer de forma tangible.

La *Iliada* se hace comunicativa y articulada cuando los dioses se separan en partidos y favorecen o persiguen a cada uno de los sectores humanos. Los héroes también pueden tener individualmente sus amigos especiales en los dioses. Tal situación origina múltiples conflictos en la sociedad divina.

La noción final y global de todo lo que se supone está determinado, sin preocuparse por el cómo y el cuándo de su regulación, recibe el nombre de «orden» y «hado».

El «orden» (θέμις) designa la regla inalterable que gobierna o debe gobernar las relaciones entre hombres. Comprende las normas y hechos del derecho, la ética y las instituciones sociales; incluso el intercambio sexual es «orden» (*Il.*

[7] Ver P. Friedländer, «Lachende Götter», *Die Antike,* 10, 209. Los oyentes de un recital épico debieron sentirse como los dioses, cuando, comiendo y bebiendo, gozaban del espectáculo que la canción del poeta desplegaba ante ellos. También ellos, como los dioses de la *Iliada* discutirían en los descansos sobre los sucesos, tomando partido apasionadamente, y argumentando sobre la posible continuación. Ver p. 13, nota 11.

[8] En *Il.* 1, 423-27 Tetis informa a su Hijo Aquiles que «todos los dioses» (e. d. los olímpicos, a los que Tetis misma, como divinidad marina menor, no pertenecía) habían ido al fin del mundo para una fiesta de doce días con los Etíopes. Durante ese tiempo continúa la lucha en Troya sin supervisión divina (v. 421 s., 488-93). Sólo después de volver los dioses al Olimpo puede Tetis hablar con Zeus en privado y llamar su atención sobre los asuntos humanos (v. 493 s.).

9, 134). De este complejo orden se destaca una institución de múltiples modos, en estrecha relación con los dioses: la dignidad del rey; sus prerrogativas y sus pretensiones con la comunidad derivan siempre de Zeus. No existe una concepción particular de ley natural[9].

Para el destino, el lenguaje homérico dispone de varios nombres, de los que el más común, en traducción literal, es algo así como «porción» (μοῖρα, αἶσα). Tales palabras indican que no se trata de una regla, de una ley universal, sino de una adaptación del destino al individuo, su personal «parte». Así «destino» se utiliza en el sentido de lo que produce un importante suceso individual. Sin embargo, el todo, del que ese destino individual es una «parte», no se nombra. Ocasionalmente los dioses son designados como dadores de la «parte». Pero normalmente el destino, en contraste con su significado original de «parte» es entendido como una fuerza activa que «reclama», «apresa», «envuelve», «somete», «fuerza» y «mata» a su víctima[10]. Porque el destino es predominantemente activo en las catástrofes, la derrota y la destrucción. Cuando proporciona liberación o éxito se usa sobre todo en su forma negativa («no había de producirse su destino») y raras veces en su forma positiva. Con frecuencia «destino» significa «muerte», no hay un dios especial llamado «Muerte».

En Homero, el destino es llamado a veces «dispensación de los dioses» y en cierto modo se les atribuye. En otros lugares, sin embargo, la epopeya da a entender que, frente a la creencia en un gobierno divino del mundo, el curso de la acción épica está determinado por el destino, al que incluso los dioses tienen que plegarse. Antes de la muerte de Héctor, Zeus consulta la balanza de oro y pone la suerte de la muerte en los dos platillos, una para Aquiles y otra para Héctor. El «día fatídico» de Héctor cae a las profundidades y desaparece en el Hades. El dios que hasta ahora lo había protegido abandona a la víctima y Atenea pasa a ayudar a Aquiles (*Il.* 22, 209 ss.).

La idea de predestinación es tan ajena y está tan desconectada del mundo espiritual de Homero, que debe tener un origen separado que la explique, cosa que no es difícil de encontrar.

En la conmovedora narración de la muerte de Héctor, el cantor está convencido de que el desenlace producido era natural y lógico: el sentido del honor de Héctor (22, 99-110) y su discernimiento (111-30) no le dejan otra opción que la lucha por la decisión final, y Aquiles era el mejor campeón (40 y 158). Por otra parte, el poeta simpatiza abiertamente con el vencido; el mismo Zeus desea que Héctor hubiera escapado de la muerte esta vez (168-81); y siempre le es posible a los dioses que ocurra incluso lo improbable (ver 202-04). Pero aquí no lo hicieron; Héctor cayó. Hay otro poder en juego que está aún por encima de los dioses.

Esta conclusión obtenida de un solo ejemplo puede generalizarse. Para el cantor homérico, los sucesos que relata no son leyendas sino realidades. Las líneas principales del curso de los acontecimientos están fijadas, en particular,

[9] Pero en los discursos de la Odisea se usa δίκη para señalar algo como natural (εἰκός). Ver *Frühgriech. Denken*, pp. 172 s.; también K. Latte, *Antike und Abendland* II (1946), 65 s. (sobre θέμις y δίκη).

[10] Ver E. Leitzke, *Moira und Gottheit im alten homer. Epos* (Göttingen, 1930), 18 s.; W. C. Greene, *Moira* (Cambridge, Mass., 1944), trata de Homero en p. 13 s. y passim.

las catástrofes; pero dentro de un marco que lo limita, el rapsoda puede guiarse por su propia inspiración. Cuanto más libre sea su objetivo en tal marco, tanto más siente la rigidez de la limitación externa. Continuamente surge el conflicto entre el resultado de un episodio tal como lo transmite la tradición y el resultado que desea el poeta: por preferencia por un partido, por simpatía con el hombre condenado a morir o porque en su entender sólo así se le aparece como justo, natural y artístico. La solución efectiva (así lo siente él) es distinta de la que pudiera o debiera haber tenido lugar, y de ese modo la tradición que ha predeterminado el resultado adopta la forma de un destino predeterminado[11]. Como regla general, puede contemplarse tal poder como «el destino de los dioses» porque su interpretación intuitiva de la historia puede manipular a los dioses de manera que deseen y causen lo que eventualmente sucedió. Pero, otras veces, como sabe, los dioses están divididos en partidos enfrentados; con frecuencia no les gusta el giro que, de hecho, toman los acontecimientos. Por eso hay que entender el destino en ocasiones como un poder al que incluso los dioses deben doblegarse. Es inherente a esta concepción que el destino es absoluto, es decir, que no está en relación orgánica con otros poderes del mundo, y que sus decisiones son arbitrarias, esto es, no basadas en la lógica ni comprensibles. Por tal razón, todo intento por nuestra parte de racionalizar el poder del destino en Homero y hacerlo encajar significativamente en el sistema del mundo homérico, está destinado al fracaso. Representa la terca resistencia de los hechos, irresoluble mediante un análisis histórico y a la que todo tiene, como sea, que acoplarse. Es un *tener que* extraño y autónomo que el poeta sólo puede aceptar como dato y que tanto los héroes como los dioses[12] deben aceptar como premisa.

Así, para el poeta épico, remitirse al destino era una simple necesidad ante la que poco podía hacer, pero sus dioses la configuran con interés activo. Hemos hablado antes de los dioses olímpicos como gobernantes del mundo que determinan el curso de los acontecimientos, bien ordenándolos desde arriba, bien por intromisión directa. Pero la concepción de los dioses como portadores de poder puede desarrollarse también en otras direcciones. Los dioses poseen también funciones específicas, en virtud de las cuales operan en el mundo desde dentro, como la diosa Tierra y el dios Mar, como los dioses del cielo y el tiempo, del amor y la guerra. ¿Qué piensa la *Iliada* de los dioses en tanto que poderes parciales, separados, que actúan en el conjunto de la vida?

El relato de la *Iliada* no se ocupa del curso normal del desarrollo de las cosas, sino del curso extraordinario, y se interesa más por las personas que por las cosas. Por lo que se refiere a los grandes Olímpicos, sus funciones prácticas quedan en el trasfondo. Según sus epítetos, es Zeus ciertamente dios de la tormenta, pero sus actos son casi exclusivamente los del más alto señor del

[11] Ver luego p. 83. Lo mismo vale para la tragedia ática, y de ahí que el momento del destino esté más marcado de lo que probablemente era el caso en las creencias habituales. En general, quien mira hacia atrás en la historia está siempre tentado por el determinismo, pensando que lo que ha ocurrido resultó necesariamente de lo anterior.

[12] «Vendrá el día en que la sagrada Ilión caerá», dice Héctor (*Il.* 6, 448). Ver también antes p. 35.

mundo entero. No necesita provocar tormentas porque siempre luce un claro sol sobre los ejércitos. Es dueño de la tormenta sólo cuando lanza rayos o hace que llueva un rocío de sangre para causar terror o anunciar desgracias venideras, o cubrir a los combatientes con nubes y polvo. Así como Zeus tiene su asiento en el «claro cielo y las nubes», Poseidón habita «en el gris mar» (*Il.* 15, 190). Pero el mar es poco más que su residencia y reino; no se identifica con ese elemento. Cuando su carro se desliza por las olas, cortando el agua como un barco y rodeado de delfines, no puede el mar hacer nada mejor que retirarse y abrirle paso (*Ol.* 13, 21 ss.)[13]. De modo semejante Tetis vive en el mar y la acompañan ninfas marinas (*Il.* 18, 35; 24, 83), pero, por lo demás, es solamente la madre de Aquiles[14]. La Tierra aparece en la narración tan poco como Demeter. Otra cosa son las comparaciones, pues en ellas se revela ese otro mundo, no estilizado, en el que naturaleza y vida están llenas de las presencias divinas. En un símil «la rubia Demeter separa, con el viento que sopla, el trigo de la paja» (*Il.* 5, 500). Esta Demeter no tiene nada personal excepto su rubio cabello; de hecho es idéntica a la actividad de los que aventan.

Con los dioses menores no se aplica la regla. Escamandro es al mismo tiempo río y persona (*Il.* 21, 212 ss.). Hipnos es también sueño y persona (*Il.* 14, 231 ss.), y los Vientos son tormentas y personas en uno (*Il.* 23, 198). Cuando por la plegaria y la intercesión de los dioses, son convocados del banquete festivo a su lugar de actuación, ponen, a su paso, las nubes y el mar en movimiento, pues donde hay viento, sopla la tormenta. Con ellos no ocurre lo que con Poseidón, ante quien los elementos retrocedían.

Cuanto mayor es el dios más personal es para el poeta épico. Esto no se corresponde de ninguna manera con la creencia general griega: la poesía homérica estiliza unilateralmente sus dioses en una dirección determinada. Los grandes dioses Atenea y Apolo aparecen sólo como personas libres, independientes. Cuando Atenea actúa como contrafuerza del dios de la guerra en el bando opuesto (*Il.* 4, 439), o cuando es nombrada junto a él como experta en la dirección de la misma (13, 128), no se convierte por ello en la guerra, es sólo una diosa con forma y aptitudes guerreras.

Según la creencia general, Apolo, además de otras funciones específicas, era el dios de la muerte de los hombres, como Artemisa era la diosa de la muerte de las mujeres, pero la magnífica escena del libro primero de la *Iliada,* cuando lanza las flechas de la peste, se entiende y valora mejor si no se conoce ese dato. Por otra parte, los Olímpicos que no pueden disociarse de funciones específicas vienen a ser tratados como dioses de rango menor (ver *Il.* 5, 898). No es casualidad que en las escenas burlescas sean siempre Hefesto, el artesano, Ares, el guerrero, y Afrodita, el amor, los que hacen el ridículo y salen perdiendo[15]. Sobre Hefesto y su tardía aceptación en el Olimpo, hay

[13] Sólo una vez se señala una cierta simpatía entre el dios y su elemento. Cuando Poseidón conduce a los aqueos a la lucha, el mar golpea la costa (*Il.* 14, 392). También en la primera de las comparaciones que siguen, pero sólo una de tres, se refiere al rugiente mar.

[14] Tetis puede incluso ser enfrentada con el mar (*Il.* 16, 34).

[15] Ciertamente Ártemis queda mal en el espectáculo de los dioses del libro 21. Pero la excepción confirma la regla, porque ahí se ponen de relieve las funciones específicas de Ártemis.

curiosas leyendas. Como herrero, es evidentemente una persona[16]. Pero Afrodita y Ares son solamente mitad personas, mitad abstracciones[17], y sin embargo los poetas épicos los admiten en el Olimpo y en sus narraciones como figuras vivas, a ellos y a su séquito de fuerzas emparentadas. Además de la interminable serie de tales seres que juegan un papel tan importante en el pensamiento griego, fueron elegidas esas dos fuerzas emocionales para obligar a dos seres humanos a caer enamorados uno en brazos de otro (Paris y Helena) o a enzarzarse entre sí en una guerra (Aqueos y Troyanos)[18].

Como Ares está en Homero entre los Olímpicos puede ser considerado enteramente como persona. Puede tener un amor con Afrodita y, aunque es el dios de la guerra, puede ser herido en batalla. Ares herido ruge «como cuando nueve o diez mil hombres siguen en la guerra al empezar la batalla de Ares», y ambos ejércitos se espantan por el grito (*Il.* 5, 8, 59-63). La descripción es una muestra de la transición de Ares, persona, a Ares, la guerra. El grito de dolor del dios se expone como grito de batalla del ejército que ataca, que impresiona como terrible grito de batalla[19].

Como «Ares» se usa indiferentemente como dios y como abstracción, la «función» de Ares no puede olvidarse nunca. Ares no tiene nombre propio; no es «el dios de la guerra» sino «el dios guerra». Se le concibe activo en cualquier acción bélica, y la energía liberada en el choque de las armas puede designarse simplemente como «Ares». Así se dice de la lanza que oscila clavada en un cuerpo: «así el violento Ares descargó su furor» (*Il.* 13, 444; también 16, 613; 17, 529)[20]. Así como Ares es acción, también es el sufrimiento de la víctima (*Il.* 13, 567):

> ...le dio con la lanza / justo entre los genitales y el ombligo, allí donde / con más dolor Ares tiene lugar en los tristes mortales[21].

Hera le advierte que no debería haberse extralimitado en sus funciones como cazadora y diosa de la muerte («leona para las mujeres») (*Il.* 21, 481 s.).

[16] Hefesto puede también representar el fuego, y en una ocasión la epopeya utiliza su nombre como «fuego» (*Il.* 2, 426). Pero cuando en la narración aparece Hefesto como dios, no es idéntico al fuego, sino que «produce fuego» (*Il.* 21, 342).

[17] Afrodita y Ares sólo son iguales en la epopeya, y aun no del todo (ver Kurt Latte, *Gött. Gel. Anz.*, 1953, 33). Mientras que Ares, aun fuera de la epopeya, representa en la religión griega sólo la guerra, Afrodita «fue una gran diosa de la naturaleza en las regiones de Asia menor en las que nació la epopeya», y mientras que el término «Ares» en la epopeya designa indistintamente la persona del dios y el objeto «guerra», el nombre de «Afrodita» sólo una vez se aplica al acto del amor (*Od.* 22, 444).

[18] Hay, ciertamente, todavía un largo trecho desde esta posición hasta la doctrina de Empedocles de las fuerzas cósmicas «amor» y «odio». La vieja epopeya heroica mantiene básicamente una actitud no filosófica: las cosas se presentan sin ulterior cuestionamiento para ser abordadas en la épica. Lo cual no excluye que, consciente o inconscientemente, haya presupuestos filosóficos. La filosofía es inexcusable.

[19] Así en 863 Ares es llamado «insaciable en el combate», aunque como persona abandone enseguida el terreno de la lucha.

[20] La lanza misma puede ser casi «personificada» como un guerrero, al recibir los epítetos de «capaz de luchar» y «de yelmo broncíneo» (εἵλετο δ' ἄλκιμα δοῦρε δύω, κεκορυθμένα χαλκῷ, *Il.* 11, 43, etc.). O cuando se dice de una lanza que falla, que estaba hambrienta por herir (*Il.* 21, 168). Parece una resonancia de animismo primitivo, pero sólo se simboliza la función (ver antes nota 32).

[21] Desde una perspectiva dinamica, ambos aspectos se funden en un concepto; como también en el texto que sigue «espanto» y «que causa espanto».

Además de Ares también actúan en las acciones guerreras de la *Iliada* otros poderes afines. He aquí una descripción del choque de dos ejércitos (*Il.* 4, 439):

> Ares impulsaba a los Troyanos, a los Aqueos Atenea, / y el Miedo y el Terror y la Discordia que nunca está ociosa, / hermana y amiga de Ares, guerra mortífera.
> Al principio es pequeña cuando se pone el yelmo, mas luego / toca con la cabeza el cielo mientras sus pies caminan. / La Discordia atiza la contienda en los ejércitos, / caminando a lo largo de las filas, provocando gemidos en los hombres.

La «Discordia», la voluntad de lucha de los ejércitos, es pequeña en comparación con la extremada furia en el calor de la batalla misma. Terror y Miedo (δεῖμος y φόβος) son entendidos más en sentido activo que pasivo; son el horror espantoso que lanza al ejército que avanza contra sus contrarios atemorizados.

Estos poderes no son alegorías ni creaciones de la fantasía. La guerra, el placer de la batalla y el terror del enemigo que se aproxima son realidades. Ocurre que no somos capaces de hablar de ello sin prejuicios[22]. Pero en la Grecia arcaica gustaban de pensar en términos de poderes y cualidades y con poderes y cualidades construyó la filosofía de la Grecia primitiva su imagen del mundo. Incluso la épica narrativa que explícitamente suprimió todo lo que no era persona o instrumento personal, tuvo que hacer concesiones a este tipo de pensamiento. Así, en la descripción de las batallas empleó como potencias al «Terror» y al «Miedo». Pero ocasionalmente revistió a ambas con el carácter de personas que pueden hacer algo más que inspirar miedo. En un lugar (*Il.* 15, 119), se dice de ellas que engancharon como servidoras los corceles a su carro de guerra.

La actitud básicamente trágica de la *Iliada* hace que sólo aparezcan poderes oscuros en el curso de la guerra. En vano esperamos la «Nike (Victoria) con su pie» de Hesiodo. Y, aparte de los pocos poderes que hemos nombrado, no aparecen otros, a no ser en ligeras alusiones[23], a diferencia no sólo de Hesiodo, sino del conjunto de escritos de la Grecia arcaica y sus obras plásticas.

Esta contención de la épica narrativa se basa en la estilización y no en la suposición de que la «personificación» no fue un modo de pensar de los poetas épicos. Por el contrario, los discursos épicos desarrollan este tipo de ideas con gran libertad y habilidad. Cuando Agarmenón se dio cuenta de que era una locura provocar a Aquiles, describe con detalle (al modo de la descripción de la Discordia que vimos antes) el carácter y poder de «Ate», la traviesa hija de Zeus (*Il.* 19, 90 ss.). La intraducible palabra *ate* significa el complejo de ceguera y error, y la desgracia que la falta trae consigo. La misma Ate, con referencia a la fatal extralimitación de Agamenón con Aquiles, vuelve en un

[22] En una expresión tal como «estalló la guerra», la guerra es vista como una fiera salvaje que rompe la jaula. Pero hace tiempo que hemos olvidado tal sentido.

[23] Temis (orden) convoca en una ocasión la asamblea de los dioses (*Il.* 20, 4), pues el consejo de los dioses es, en tanto que institución, «orden»; otra vez tiene incluso que decir dos líneas (*Il.* 15, 90 s.), pues también el tacto respetuoso que Temis demuestra, es «orden».

discurso del anciano Fenix, y aquí aparecen junto a Ate los «ruegos», la hábil admonición a la comprensión y aceptación. Agamenón ha ofrecido ahora a Aquiles abundante recompensa y los enviados del rey urgen a Aquiles a aceptar la separación y renunciar a su obstinado resentimiento (*Il.* 9, 502).

> Pues las Súplicas son hijas de Zeus, poderoso padre. / Son cojas, arrugadas y sus ojos bizquean, / y detrás de Ate corren con mucho cuidado. / Ate es fuerte y ligera, por ello se adelante / antes que nadie a cualquier lugar / a ofender a los hombres; las súplicas los curan. / Quien temeroso recibe, cuando vienen, a las hijas de Zeus, / consigue gran provecho y es por ellas atendido / si las llama. Mas si alguien las rechaza / y obstinado se niega, van a Zeus Cronida / para que Ate le acompañe y sufrá su castigo.

Fenix no expone simplemente hechos, como hace la narración arcaica, sino que, con espíritu moderno, deduce de la experiencia una teoría de la que Aquiles ha de sacar consecuencias prácticas. Ate debe por ello ser rápida y fuerte[24], porque su víctima actúa rauda y vigorosamente y causa gran daño (la violencia de Agamenón ha hecho que Aquiles evite la batalla y de ahí las graves pérdidas y la derrota del ejército). Por el contrario, las suaves Súplicas son cojas, pues siempre llegan tarde, arrugadas como viejas, porque la razón benigna y comprensiva es propia de ancianos como Fénix. Miran de lado porque su objetivo es indirecto: quieren desviar al impertérrito de su camino inflexible[25]. «Ate» y las «Súplicas» se explican mutuamente mediante la oposición polar de locura y sabiduría, odio y prudencia, autodeterminación y cesión vacilante. Esta polarización del pensamiento es típica del período siguiente (ver más arriba), el de la épica moderna[26]. En el discurso de Agamenón, Ate es hija de Zeus, porque evidentemente es uno de los grandes poderes del mundo. Sin la Ate de Agamenón en el primer libro, no habría habido *Iliada.* En el discurso de Fenix, las Súplicas, a su vez, son también hijas de Zeus. No ciertamente con el orgullo y altanería de la señorial Ate sino como viejas encorvadas. Sin embargo, son comprensivas, gentiles y benevolentes. El último libro de la *Iliada* está bajo su signo (ver más arriba).

«Ate» y las Súplicas», tal como aparecen en esos discursos, son simplemente fuerzas determinadas de la vida. No tienen existencia fuera de esa especial función. Por otra parte, los grandes dioses, tal como aparecen en la época, son ante todo libres personalidades que no tienen deber alguno con el universo. Existen para sí mismas. Sólo secundaria y ocasionalmente ayudan al mundo.

[24] οὕνεκα («porque») en 505 significa: «esto es lo que deduzco de...» (*Frühgriech. Denken*, p. 191 s.).

[25] Es lo que se deduce de la correspondencia rítmica en las terminaciones con dos espondeos: παρατρωπῶσ ἄνθρωποι - λισσόμενοι (500) y παραβλῶπές τ' ὀφθαλμω (503). El simbolismo ha sido mal entendido en los tiempos antiguos y modernos. El concepto de *Litai* debe ser entendido de manera que también incluya el λίσσεσθαι de los versos 574, 581, 585 y 591. La imagen de un pecador contrito, atormentado por sus culpas y que no se atreve a mirar de frente, no es correcta. Las hijas de Zeus no son tímidas ni embarazosas, hablan (con Fenix) el lenguaje de la razón, no del arrepentimiento.

[26] Las amenazas implícitas en los tres versos finales se comprueban en la acción que sigue. Aquiles se cierra a los ruegos de los enviados, y es golpeado por Ate, pues en vez de ayudar a los aqueos en su apuro, envía a su mejor amigo a la batalla, donde encuentra la muerte.

Sus intervenciones en los sucesos terrenos no necesitan por eso una profunda motivación. Si el curso de las cosas no está determinado por el destino nebuloso, los dioses se comportan con una voluntad privada, semejante a la humana. Si Poseidón se opone a los troyanos es porque un antiguo rey troyano lo engañó (*Il.* 21, 441, ss.). Troya debe sucumbir no porque la justicia esté del lado de los aqueos, sino porque Hera así lo quiere, por odio contra Priamo, sus hijos y los demás troyanos (*Il.* 4, 31 ss.), ya que uno de los hijos de Priamo la había ofendido (*Il.* 24, 31 s.). Para que Troya caiga, la paz, que hubiera podido ajustarse al derecho, es excluida explícitamente por los dioses (*Il.* 4, 1 ss.). Amor y odio deciden el resultado; amor y odio contra pueblos enteros y contra hombres concretos.

5. DIOSES Y HOMBRES

Los poetas de la Iliada describen los sucesos de la gran guerra no sólo a partir de las experiencias de aqueos y troyanos. Saben más de esas cosas que cualquiera de los actores del escenario terrestre inferior. El don de las musas les permite incluir el otro lado, y no sólo lo que hicieron los dioses sino cómo lo hicieron. ¿De qué manera y en qué forma opera la voluntad divina en la realidad humana, según el relato épico?

El comienzo del libro undécimo de la *Iliada* narra el comienzo de un día de batalla así:

> Marchó Aurora del lecho, junto al noble Titón, / para dar luz a los dioses y a los hombres mortales. / Pero Zeus mandó abajo, a las rápidas naves aqueas, / a Discordia malvada; en sus manos la imagen terrible de la guerra. / Colócose en la negra nave de Ulises, situada en el centro, / para gritar por todos los costados... / Allí estaba la diosa, dando gritos tremendos, / poniendo en el pecho de los hombres aqueos / fortaleza para la disputa inacabable. / Y Agamenón gritaba: todos deben armarse...

Al principio y al final de este pasaje se da la simple información de que alboreaba el día y de que Agamenón arengaba a su ejército para una nueva batalla. Pero el poeta tenía más que decir. La aurora traía el nuevo día a hombres y dioses y la narración comienza con los dioses. Según la creencia de Homero, todas las iniciativas están reservadas a los dioses[1]. Si en lugar de responder a una situación dada, un hombre pretende algo nuevo y diferente, es que recibe una inspiración de arriba. Viene de lo alto. En este caso, la voluntad de guerra que llega a los aqueos ha sido enviada por Zeus. La palabra «eris» indica todo tipo de discordia o lucha; la pelea de los reyes en el libro primero es «eris». Como lo que ahora está en cuestión es la guerra, Eris lleva en su mano «la imagen terrible de la guerra», quedando así definida, con más precisión, como el deseo de guerra. Cómo debía ser el emblema es algo que no necesitamos plantear porque no es más material que Eris misma[2]. Eris es calificada de «malvada» o «peligrosa» (ἀργαλέη) porque pronto crecería más allá de cualquier estatura humana (*Il.* 4, 442 s.; p. 70 más arriba). Una batalla, aunque haya comenzado como «nuestra» batalla, pronto sigue su propio

[1] Por eso en el comienzo de la *Iliada*, después de presentar como tema principal la lucha de los príncipes, se pregunta: ¿qué dios ha causado el combate?, y se responde: Apolo. Pero la explicación no es exacta, pues la cadena de causas y efectos comienza antes de la intervención de Apolo.

[2] En el poema *El Escudo de Hércules* (339), Atenea, que ha prometido a los dos héroes, Hércules y Yólao, la victoria sobre el ladrón Cicno (ver después) tiene «la victoria y la gloria en sus manos inmortales».

camino y aparece a los mortales como una fuerza independiente. Por eso Eris es un poder divino; por eso está presente, enviada del cielo, cuando un ejército se prepara. Desde el punto de vista humano, sólo Agamenón da la orden; pero metafísicamente, y realmente, el grito de alarma es más que un grito humano. Los sonidos físicos son humanos, pero lo que significan verdaderamente viene de los dioses.

En el ejemplo analizado, la voluntad humana se identifica con la divina, en la medida en que es posible. El poder divino que llama a la guerra habla con la voz del hombre que arenga a la batalla, y ambas coinciden.

Pero ¿qué ocurre cuando, en su acción, el hombre persigue objetivos distintos de los de los dioses que le impulsan a actuar? ¿Cómo, en la épica, colaboran partes desiguales, hombre y dios?

El cuarto libro de la *Iliada* presenta en su inicio una escena de este tipo. Aqueos y troyanos se han encontrado y jurado solemnemente un pacto sagrado. En lugar de arriesgar una batalla con graves pérdidas, se alcanzará la solución en un duelo entre Menelao, el marido ofendido y Paris, el seductor. El duelo se celebra y Menelao gana claramente. He aquí que un meteoro fulgurante pasa entre los ejércitos acampados. Troyanos y aqueos van la señal milagrosa y se preguntan si ello significa una nueva batalla. ¿O bien es Zeus, señor de las batallas que concede amistad y paz? Entonces Laodoco, hijo de Antenor, se acerca a Pándaro, un jefe troyano. Le propone disparar contra Menelao. De ese modo, rendiría un gran servicio a todos los troyanos y especialmente a Paris. El «irreflexivo» (104) Pándaro sigue el consejo. Dispara, pero Menelao es sólo herido ligeramente. El pacto queda roto y la batalla comienza de nuevo. Troya caerá.

Antenor es un personaje conocido, pero su hijo Laodoco no aparece en ningún otro lugar de la *Iliada*, y la tradición no sabe nada del hombre que hizo la sugerencia funesta a Pándaro. Alguien lo insinúa, uno de los héroes actúa inconscientemente, y el resultado no es el pretendido: el destino de Troya queda sellado. Este es el aspecto físico del asunto, pero se revela a medias y se oculta en parte lo que realmente sucedió. Si ponderamos el significado real del disparo y el poder implícito de las palabras de ese Laodoco desconocido, sentimos la presencia de la voz divina. El poeta no sólo lo presiente, lo sabe. Vuelve a contar los sucesos de modo diferente y más completo. Los dioses se reunieron después del desafío y decidieron que Troya sucumbiría; los troyanos tenían que violar el juramento de su rey. Atenea fue enviada a la tierra y su paso fue como la caída de un meteoro. Apareció entre las tropas troyanas en forma de Laodoco. Fue ella la que indujo a Pándaro a su acción fatal y ella imprimió a la flecha alada la fuerza suficiente para que se violase el pacto.

En la estructura artística de la *Iliada*, el episodio del pacto y su violación tiene un efecto relajador. El fin al que se dirige la acción es puesto en cuestión antes de recibir nueva confirmación[3]. El acuerdo entre los dos ejércitos es razonable, y si hubiera tenido un desarrollo razonable habría producido una conclusión gratificante para una mentalidad cívica. Pero un final feliz es

[3] Ver más arriba p. 35.

imposible. No es factible, porque la tradición sabe que Troya cayó. Además la vieja épica no es burguesa sino trágica. El poeta, de uno de los dos bandos, es consciente de que sería correcto pero artísticamente erróneo que, tras el envío de un ejército panhelénico a ultramar, un duelo incruento entre las dos partes trayese una paz confortable. En el consejo de los dioses, Zeus insta a la paz. Pero era, la enemiga de Troya, le contradicce con el argumento ((*Il.* 4, 26):

> ¿Cómo van a ser vanos y sin efecto los trabajos / y el sudor derramado, la fatiga de mis corceles, / cuando junté la tropa para desgracia del príncipe troyano?

Zeus le reprocha su crueldad insensata, pero llega a un compromiso y cede Troya. Esta vez, el poeta no recurre al destino sino a la cesión de Zeus. Así, después de que la acción ha torcido el curso prescrito por el pacto, se produce la segunda ruptura que restablece la primitiva dirección. Los dioses realizan lo que es necesario en la historia. La razón humana cerró el pacto, que en un alto sentido era falso. Los dioses engañan a los hombres para que irracionalmente rompan el pacto, lo que en un sentido elevado es correcto. Acierto y error, dioses y hombres juegan un embrollado juego en el que siempre ganan los dioses. Los poetas creían en la verdad histórica de la leyenda y en los dioses arbitrarios y así es natural que expliquen de este modo lo ocurrido para ellos mismos y para sus oyentes. Lo que la tradición y el arte ofrecen tiene suficiente explicación en el decreto de los dioses.

En el marco general del ciclo troyano, no es necesario y sería perturbador que los troyanos fuesen una segunda vez culpables de la guerra. Pero la *Ilíada* misma saca ventaja de la repetición. Después de que la parte de la historia de Troya que cuenta la *Ilíada* creciese hasta la epopeya, el estallido de la guerra era inviable. Por medio de esta repetición se consigue que también en la *Ilíada* la guerra comience por culpa troyana. En estricta consecuencia, también dentro de la *Ilíada* una nueva causa de guerra debía preceder al nuevo estallido de la guerra. El amor de Helena y Paris debía, de nuevo, ser culpable, como antes. De hecho, se cuenta tal historia, y también aquí hay una intervención de un poder divino para que tenga lugar.

Nos referimos al final del tercer libro (*Il.* 3, 380 ss.). En el duelo con Menelao, Paris es desarmado, pero Afrodita lo arrebata y lo lleva a su «cámara olorosa». La diosa induce a Helena a unirse de nuevo a Paris en el amor y el deseo. En la figura de una vieja esclava, cuenta a la mujer los encantos del amante que la espera. Pero el disfraz es reconocido pues Helena siente en sí la aparición del deseo amoroso; reconoce a la diosa, «su maravilloso cuello, sus seductores senos y sus brillantes ojos». Rehúsa ir porque añora a sus padres, su casa y a su marido (ver 3, 139 s.) al que, según el pacto y el resultado del duelo, pertenece de nuevo. Pero Afrodita la amenaza tan vehementemente con tan aniquiladora malevolencia que Helena se asusta y se pone en camino. «Delante iba de guía Daimon», la diosa Amor.

Aquí, a diferencia de la escena del disparo, el aspecto humano no puede disociarse del divino, puesto que Afrodita es reconocida como diosa. Helena sabe lo que está haciendo. No se necesitan falsas promesas ni un consejo de dioses para explicar lo que tiene que suceder. En sus amenazadoras palabras, Afrodita

indica por qué Helena debe ser seducida por segunda vez. Aquel que está dotado por el favor de Afrodita con tales encantos tiene que jugar hasta el final el papel de amado y amante[4]. Es impensable que un carácter épico no sea fiel a sí mismo, o mejor aún, a la deidad que lo ha singularizado. Es lo que antes expresó el amado de Helena, quien como ella es un favorito de Afrodita (3, 65 f.):

> Se equivoca quien desprecia los presentes honrosos de los dioses; / son ellos quienes los dan, la humana voluntad no los alcanza.

Como muestran los dos ejemplos anteriores, los poetas se despreocupan del aparato y el espectáculo en las epifanías de los dioses. Por el contrario, en las raras ocasiones en las que la voz de un dios habla a un mortal, lo hace con una apariencia cotidiana. La intensidad del poder se manifiesta en la amplitud sobrehumana de las palabras[5]. Las dificultades e inseguridades aparecen sólo cuando la idea de la transformación se desarrolla de modo realista hasta sus últimas consecuencias. La *Ilíada* es, en este sentido, discreta y contenida. En esta epopeya, el dios asume la figura humana sólo lo necesario para transmitir el impulso, y la personalidad que lo encubre es tan indiferente que no nos preguntamos por su habitual propietario. Pero en la *Odisea*, Atenea-Mentor acompaña a su protegido en un largo viaje y llega a ocurrir que alguien se maravilla por el enigma de la duplicación de Mentor, sacando la conclusión de que uno de ellos debe ser un dios (*Od.* 4, 653-56).

La inspiración divina puede ocurrir incluso sin transformación. Los dioses de la *Ilíada* tratan con sus protegidos con su propia figura. En el primer libro (188 ss.) está Aquiles a punto de matar a Agamenón, quien lo ha ofendido ante el pueblo. ¿Deberá acudir a su gente para que le cubran mientras hunde a Agamenón la espada en el pecho o deberá contenerse?[6] Entonces llega Atenea del cielo, se acerca a él, lo coje por el cabello rubio y lo arrastra. Él mira en torno, atónito, y reconoce a la diosa. Como si no supiera lo que quiere de él, le dice: «Probablemente has venido como testigo de la ofensa. Seguro que él pagará pronto con la muerte». Pero Atenea le advierte: sólo deberá contestar

[4] «En caso contrario», dice Afrodita (3, 414-17), «te retiraré mi favor (e. d. si Helena se vuelve modesta, perderá su fascinación con los hombres) y el general respeto, que me debes, se convertirá en odio general de ambos contendientes contra ti (e. d. odio a la mujer responsable de la guerra si se desvanece la belleza que parece justificar los sacrificios; ver 3, 156-58) y tú perecerás».

[5] En el libro segundo de la *Ilíada* el ejército aqueo va a la batalla, y la noticia de la proximidad del enemigo llega a los troyanos en la voz del rápido Polites que ha sido enviado como explorador (*Il.* 2, 786 s.). Pero en realidad no habla el hombre, sino que es Iris, rápida como el viento, la que trae de Zeus, portador de la égida, la dolorosa noticia. Aristarco se escandalizó de la, al parecer, innecesaria sustitución de la diosa. La razón está en que, originariamente, la inminente batalla era la primera de la guerra troyana, y cumplía tal función en la *Ilíada.* (Sólo en tal hipótesis la sección entera que va desde 2, 422 hasta 4, 456 puede entenderse plenamente, tal como está concebida y estilizada; ver antes, p. 40). Así, el informe del cambio de la «anterior paz» a la «guerra sin tregua que comienza» (797) es tan importante para el troyano Polites, y la mensajera divina es sustituida. Por el contrario, un hombre puede asumir la tarea de un dios, si es capaz de ello. En *Il.* 2, 155 s. envía Hera a Atenea al ejército aqueo para detener a la masa que se abalanza sobre los barcos, Atenea encuentra a Ulises «cuya sabiduría es como la de Zeus» y le da el encargo con las mismas palabras con las que lo ha recibido. No se necesita aquí una transformación.

[6] Τοὺς μὼν (191) se refiere a los propios seguidores de Aquiles. Ver *Frühgriech. Denken*, p. 80, nota 2.

con fuertes palabras, y así con seguridad recibirá satisfacción. «Hay que obedecer a los dioss», contesta Aquiles, y actúa en consecuencia. Todo esto ocurre cuando Aquiles ha empezado a desenvainar la espada y antes de que la devuelva a la vaina, por lo tanto, en un instante; y se dice que Atenea es sólo visible para él. Atenea es el poder divino que altera su designio. Pero, al mismo tiempo, está presente activamente y en persona: lo coge del pelo, vuelve a él la cabeza y conversa con él. El crédulo poeta no tenía aquí ocasión de separar los aspectos físico y metafísico del suceso.

El poder de los dioses interviene en la vida, y el camino de su actuación es la interferencia en la voluntad y espíritu de los hombres. Se necesitan palabras para que haya comunicación y para señalar una nueva orientación. Pero, en las batallas de la *Iliada*, un dios puede animar a un guerrero a ser valiente y a sacar energías para un violento ataque, sin necesidad de aparecer ni de hablar. Según la creencia homérica, toda iniciativa ha de venir de los dioses, y la táctica bélica de Homero exige una gran iniciativa de los jefes. En tanto que las masas permanecen en el trasfondo, casi siempre, sin mucho que hacer (*Il.* 17, 370-75), los jefes se observan entre sí cuidadosamente, esperando un momento favorable, y se tratan esperando que un cambio ligero y rápido haga surgir una mejor coyuntura. De repente, sucede que un campeón se abalanza sobre su contrario, lo hace con impulso que parece irresistible. Una llama de brillo inmarcesible fulge en el bronce brillante de sus armas, y una especie de estrella funesta luce en la cabeza y en los hombros, impulsándolo al interior de las filas enemigas, donde más densas son (*Il.* 5, 108). Nada sino un dios puede impulsarlo. Atenea ha concedido a Diómedes el ímpetu (μένος) y el valor para que todos lo reconozcan y obtenga noble gloria. Ha sido Atenea la que encendió la llama que refulgía en sus armas. Si se trata de fuego real o milagroso, es una cuestión ociosa para el poeta. Esta misma fuerza incansable, como fuego devorador, acompaña la brillante armadura del héroe en sus hazañas guerreras. El poeta homérico no describe la armadura y el fuego como entidades físicas. Habla de la fuerza que se despierta en Diómedes armado y que se manifiesta a los sentidos y a la mente como una estrella siniestra que aterroriza al enemigo. La misma esencia que se manifiesta en la armadura de Diómedes como una llama, aparece en el escudo de Agamenón en forma de serpientes venenosas que se estiran en forma de arco iris, anunciando una próxima catástrofe (ver más arriba).

Imágenes cambiantes y expresiones diversas para la misma cosa son señal segura de que no hay que entender la imagen en sentido muy realista, ni las palabras muy literalmente. Dice Héctor en una ocasión (*Il.* 15, 72 s.): «Zeus mismo nos impele y anima». El mismo suceso lo describe el poeta con las palabras: «Zeus empuja adelante a Héctor con su fuerte brazo y hace que los hombres lo sigan» (694). Hay muchas expresiones diferentes para indicar que un dios concede a un guerrero valor, superioridad (κῦδος) o victoria, que le da energía (μένος) o le «inspira» o despierta (ὦρσε). Con frecuencia, se dice que el dios está físicamente presente entre los combatientes. El cantor épico y su público están seguros de que un dios acude a las crisis de nuestra vida, si quiere[7]. Pero aun entonces utiliza los mismos métodos indirectos aplicados al

[7] De importancia fundamental para nuestra comprensión de tales expresiones épicas es un hecho, hace poco aclarado. Arquiloco, el poeta que se rebeló contra el culto épico al pasado y

curso de los sucesos, se presenta al lado del protegido para transmitirle ideas y energía, se enfrenta al enemigo para paralizarlo. O bien incendia un ejército entero, lo impulsa al ataque y lanza el grito de guerra. El poeta tiene mirada libre en ese trasfondo de los sucesos terrenos; a menudo también los grandes héroes tienen esa intuición en diverso grado de claridad y extensión. Pero nunca puede olvidarse la diversidad de los órdenes del ser que pertenecen a dioses y a hombres. Aun cuando un dios se presente entre los combatientes, lo hace como en un espacio propio. Permanece invisible (*Il.* 15, 308) o bien el temor hace retroceder a los hombres, pues va contra el orden que pueda tocarse a un dios en la oscura batalla ((*Il.* 14, 386)[8].

Los dioses hacen algo más que impulsar la voluntad humana, también conceden fuerza y habilidad en la ejecución, y por añadidura éxito o fracaso. En las tres fases de la acción humana, lo irracional y lo inseguro están, para el poeta homérico, bajo orientación divina: el elemento inexplicable de la decisión espontánea que fija el objetivo, el elemento imponderable en la ejecución acertada o errada y el elemento incalculable de los accidentes que coadyuvan o frustran. Atenea «guía» el arma de Diómedes, de manera que acierta y mata (*Il.* 5, 290). Atenea, que había instigado a Pándaro para disparar contra un Menelao no precavido, hace que la lanza sea inofensiva, como una madre impide que un insecto pique a su hijito dormido. El modo preciso de actuación de los dioses queda en la *Iliada* en la oscuridad[9]. ¿No fue la mano del arquero tan segura como otras veces? ¿Tenía un defecto la flecha? ¿Lo impidió un golpe de viento? ¿O simplemente fue un milagro? Al poeta no interesan esas cuestiones. Lo único que sabe y dice es que medió un dios entre el esfuerzo humano y el resultado. El dios puede intervenir incluso al principio y «abortar la disposición a la lucha» de una parte (*Il.* 15, 467). Teucro había encajado una bien trenzada cuerda en su arco sin defecto que hubiera permitido muchos disparos, pero cuando apunta a Héctor, Zeus hace que la cuerda se rompa. Teucro se define cuando reconoce que el fracaso ha sido ocasionado por el dios. Héctor lo entiende igualmente y dice a su pueblo que el dios está claramente a su lado (*Il.* 15, 458-93).

Ahora se hace evidente por qué los dioses homéricos ayudan o dañan a los hombres de manera tan sutil o maliciosa, y por qué, sin embargo, en la *Odisea* juegan un papel casi de sirvientes. Como no pueden salir de su propio espacio, les está vedado un contacto directo y tienen que acudir a rodeos, a través de la voluntad y energía del hombre o manipulando lo aparentemente accidental.

Sin embargo, no es eso todo. Los dioses actúan sólo cuando la naturaleza misma ofrece libre acceso. Si en una carrera el conductor pierde las bridas de manera que con lágrimas airadas desespera de la victoria, ello se puede reinterpretar como un accidente o como una intromisión divina, pero el

contra la glorificación romántica de la existencia (ver después), ha vivido en sus propias batallas la presencia actuante de los dioses (Fr. 51 I A 54 y IV A 46-51, ver luego p. 165). Esas expresiones de la *Iliada* no son artificios del poeta épico ni ficciones o convenciones literarias, sino que proceden de la fe genuina.

[8] Sobre las excepciones en los libros 5.º y 16.º de la *Iliada*, ver después y la nota 14.

[9] En *Il.* 14, 459-64 el procedimiento se explica. Para vengar la muerte de un compañero, Aiax lanza su dardo contra el troyano que lo había matado; pero éste lo esquiva de un salto, y el arma golpea a otro troyano «porque los dioses habían decretado su destrucción».

asunto supera la experiencia cotidiana si las bridas que Apolo había quitado al auriga se las repone Atenea (*Il.* 23, 382 ss.).

No puede trazarse una línea definida en la *Iliada* entre lo absolutamente maravilloso y lo que lo es casi o posiblemente. Muchas intervenciones divinas están en el límite, de uno u otro lado. Pero, si cruzamos el límite, no ingresamos por ello en un mundo extraño. Para quien cree que los dioses aparecen con frecuencia con figura humana y hablan, es coherente que sean reconocidos y que, después de completada su tarea, desaparezcan en virtud de su divino poder.

Es esencial a la idea de milagro el no tener limitaciones, y la épica hindú, con sus dioses y héroes, hace un uso libérrimo de los milagros. Pero la épica griega es a este respecto muy contenida. No cae fuego del cielo para destruir a Ilión por voluntad de los dioses ni vuelve un muerto a la vida. La conducta de los dioses homéricos está regulada de manera que lo que nos parece sobrenatural o contrario a la naturaleza se inscribe en un lugar relativamente oscuro dentro del nexo casual natural, dando un rodeo, aunque sea maravilloso, a través de personas o cosas. Engañan a un hombre o tuercen su voluntad. Al final de la batalla entre Aquiles y Héctor, Atenea viene a Héctor en la figura de Deífobo, y el apoyo de su supuesto hermano da a Héctor el valor de descartar la huida y hacer frente a su superior enemigo (*Il.* 22, 216-47). O bien los dioses dan o sustraen a un hombre los objetos que necesita: Atenea, que está junto a Héctor, disfrazada de Deífobo, devuelve a Aquiles la lanza que había fallado (22, 276 s.). Pero cuando Héctor, cuya lanza también había fallado, pide a Deífobo que se la entregue, Atenea-Deífobo se ha evaporado. A veces, los dioses apartan los obstáculos: Apolo «allana el camino» a los carros, y derriba los taludes de las obras de defensa, tan fácilmente como un niño construye y destruye castillos en la arena (*Il.* 15, 355 ss.). Hermes no roba el cadáver de Héctor (ver *Il.* 24, 23-30), sino que, disfrazado de un joven mirmidón, acompaña de noche al anciano Priano a la vivienda de Aquiles, hace que se duerman los centinelas y abre desde fuera a los pesados cerrojos (*Il.* 24, 440-57). También pueden los dioses remover otros obstáculos. Glauco, herido en un brazo, de manera que no puede manejar la lanza, pide que le cure el dios Apolo, médico, porque tiene que defender el cuerpo de su amigo caído. Pronto se reanuda el flujo de sangre, pasa el dolor y una nueva energía inunda su ánimo (θυμός) (*Il.* 16, 508-31). Héctor, herido en combate, se endereza impotente; Apolo llega y le da nueva energía, de manera que estira vigorosamente sus miembros como un caballo que en el pesebre rompe las riendas y corre saltando orgullosamente por la pradera (*Il.* 15, 243 ss.).

La intervención divina puede también adoptar la forma de una atmósfera propicia o desfavorable. Los aqueos avanzan, pero Zeus, dios del tiempo, toma la mítica égida en su mano (*Il.* 17, 595):

> su escudo brillante, y cubre el Ida de niebla. / Truena y relampaguea[10] y tiemblan los montes. / Da a los teucros el triunfo y a los aqueos la derrota.

[10] El trueno y el relámpago es el único lenguaje que el señor del cielo utiliza con los mortales; está demasiado alto para comunicarse con palabras, como los otros dioses.

La suerte en la batalla, esa entidad indefinida, pero bien real, que determina el resultado, es, en el lenguaje de Homero, «luz»[11] o «claridad celeste» (αἰθήρ, αἴθρη), y su opuesto es «noche», «nube», «oscuridad». Atenea va delante de Aquiles en la batalla, le da luz y le incita a matar (*Il.* 20, 95). Por otra parte, Hera envuelve a los troyanos que huyen en una espesa niebla y los retiene (*Il.* 21, 6). Cuando un hijo de Zeus ha caído, su padre divino envuelve el campo de batalla en noche «funesta», de manera que un combate también «funesto» tenga lugar por el cuerpo de su hijo (*Il.* 16, 567). Aquí la oscuridad se relaciona evidentemente con la fatiga y la muerte. En otro pasaje (*Il.* 17, 366-77), la «claridad celeste» se asocia a un combate indiferente sin pérdidas, mientras que la «nube» que parece extinguir el sol y la luna significa al mismo tiempo una nube de polvo y el tormento y peligro de la batalla[12].

Cuando los dioses disponen de este modo de la luz y la oscuridad, dan a la acción una cierta atmósfera y le imprimen un carácter particular, pero nada más. Es algo completamente diferente cuando Hefesto envuelve a su sacerdote, que estaba en inminente peligro, en la oscuridad para salvarle de sus perseguidores (*Il.* 5, 23). Durante la batalla entre Aquiles y Eneas, Poseidón destila noche sobre los ojos de Aquiles y libera a Eneas (*Il.* 20, 321 ss.). Aquí la «noche» tiene propiedades materiales, actuando como escudo protector entre un hombre en peligro y su perseguidor, interponiéndose hasta el punto de producirse su evasión física. Guerreros en peligro desesperado son salvados con frecuencia en la *Iliada*, cubriéndolos y sustrayéndolos (*Il.* 3, 380; 5, 311, 344, 445; 20, 443; 21, 597; ver también 16, 436, 666 ss.). El milagro puede incluso ampliarse: el evadido es sustituido por una forma aparente (*Il.* 5, 449), o el dios que ayuda toma él mismo la forma de su protegido para despistar al perseguidor (*Il.* 21, 599-22, 20). Pero estas translaciones nunca se utilizan para llevar a los hombres a un lugar en el que han de actuar[13]. Y son siempre los troyanos, la parte más débil, los que se salvan así de una muerte a la que no estaban destinados. En el caso de Eneas, se afirma expresamente que su liberación es necesaria porque está destinado a continuar con vida (*Il.* 20, 302 ss.). Las desapariciones maravillosas fuerzan la acción para posibilitar un curso de los acontecimientos prescrito por la tradición (ver más arriba). Era inevitable, en la larga guerra de Troya, que Aquiles y Eneas acabaran por enfrentarse, y así el poeta los hace entrar en combate. Según la lógica épica Eneas debería sucumbir ante un adversario más poderoso, pero no ocurre así, y él, sus hijos, y los hijos de sus hijos continuaron gobernando en Tróade. Algo extraordinario tuvo que haber sucedido, y así el poeta hace que suceda lo extraordinario. Para el poeta que aceptaba literalmente las narraciones sin someterlas a reflexión, las Musas ofrecían al mismo tiempo y del mismo modo

[11] «Luz» (φάος) puede ser una metáfora del cambio hacia lo mejor y a la salvación, y no es necesario pensar en la luz física.

[12] Ver también 17, 268-73. La claridad u oscuridad físicas y metafísicas son indistinguibles en la *narración;* pero en el lenguaje de la plegaria los dos aspectos se diferencian claramente, de manera que la claridad física (aire claro) se concilia con la oscuridad metafísica (destrucción). En la narración que sigue (648 s.) lo físico y lo metafísico equivalen, de manera que se hace la luz y la situación mejora.

[13] Una excepción parcial a esta regla la constituye Paris, cuando es retirado del campo de batalla y espera a Helena en sus habitaciones para un encuentro amoroso (*Il.* 3, 382 s.).

el atado del nudo y su maravillosa solución. En la *Iliada,* los milagros se conciben evidentemente con devota reverencia. En la *Odisea,* por el contrario, parece que el poeta, a veces, trata a sus dioses con descuido y sin respeto, indagando inquisitivamente en sus milagros.

Si nos preguntamos qué significa para los poetas de la *Iliada* la intervención divina, las hazañas de Patroclo ofrecen un claro y magnífico testimonio (libro 16). Patroclo va al combate con un objetivo estrictamente definido. Aquiles, todavía furioso, le prohíbe que haga más que aliviar la difícil situación de los aqueos. Pero la llama de su valor es indomable y hace más de lo que debiera (*Il.* 16, 685):

> y así fue golpeado en su ceguera./ ¡Insensato!, si se hubiera atenido a la orden del Pélida, / se habría librado del duro destino de la negra muerte. / Pero el querer de Zeus es más fuerte que el concepto humano: / al valiente detiene y quita la victoria / fácilmente, o él mismo estimula con fuerza a luchar, / como ahora lo ha hecho con Patroclo. / ¿A quién mataste primero y a quién el último, / Patroclo, cuando los dioses te llamaron a la muerte?

En estos hermosos versos el poeta expone primero la tradición: condenó a muerte a Pratoclo en valiente pelea, y el poeta explica este resultado a sus oyentes (y a sí mismo) por la voluntad de Zeus y de los dioses. Pero lo trágico de la situación aparece cuando, contra todas las reglas, procede a una reflexión: mayor obediencia y menor valor habrían salvado a Patroclo. Victorioso, se acerca Patroclo a los muros de Troya, y los aqueos habrían tomado Troya aquel día si Apolo Febo no hubiera subido a la torre. Tres veces pone Patroclo el pie en el contrafuerte y tres veces rechaza el dios con sus brazos el escudo del hombre. De modo excepcional, se produce aquí un encuentro físico entre un dios y un hombre[14]. Al cuarto intento, Apolo grita a Patroclo: «¡Retírate! No está determinado que Troya caiga bajo tu lanza, ni bajo la lanza de Aquiles que es mayor que tú (698 ss.).» El poeta ha magnificado el heroísmo de Patroclo hasta el punto de que un dios tiene que intervenir físicamente para poner al destino en su justo lugar. Siendo el «destino» naturalmente el resultado que la tradición exige. Siguiendo su impulso, los aqueos, bajo el mando de Patroclo, dominaban la situación «más allá del destino» (780). Nunca en una epopeya sucede algo «más allá del destino»[15]. El poeta sabe que transgrede la tradición, pero ve a Patroclo tan grande que no le queda otra opción. Se concede a Patroclo la última posibilidad en el triple intento de victoria. Entonces Apolo interviene. Envuelto en niebla, avanza tras Patroclo

[14] En el notable y muy antiguo libro quinto de la *Iliada* un hombre rompe la barrera que separa los dioses y los hombres. Atenea quita la oscuridad de los ojos de Diomedes, de manera que pueda ver a los dioses (127). Diomedes hiere a Afrodita (335); es rechazado por Apolo (437). Atenea sube a su carro, y el eje cede a la carga (837). Lanza el dardo al cuerpo de Ares, y Atenea retira el arma (856). Pero tiene que pagar su atrevimiento con la muerte (406): así la antigua diosa Dione consuela a la herida Afrodita. Con tal ocasión, Dione habla de otros casos en los que los mortales se han aproximado a los dioses (383 s.), las leyendas que transmite son apócrifas. Todo ello es bien singular.

[15] Se usa la expresión para indicar lo que habría sucedido si no hubiera intervenido un dios (*Il.* 2, 155; 17, 321; 20, 30 y 336; 21, 517). W. Leaf (en su comentario a la *Iliada*) intenta interpretar ὑπὲρ αἶσαν en 16, 780, como «más allá de lo esperado». Pero no es una solución viable.

y le golpea con la mano extendida en los hombros y en la espalda; los ojos del héroe giran en círculo. El dios le arranca el yelmo de la cabeza, rompe su lanza, tira el escudo y suelta la armadura. Entonces el troyano Euforbo arroja su lanza en la espalda del hombre desarmado, en el lugar donde el dios puso su mano. Sólo entonces Héctor atraviesa el bajo vientre con su lanza. Patroclo no termina derrotado sino vencedor, engañado por el supremo dios, detenido y desarmado por Apolo. Los versos que describen su muerte respiran profunda piedad. Ninguna necesidad externa exigía aquí el milagro. Nada se oponía a que Héctor se mostrase el más fuerte en combate regular humano, nada sino el heroísmo al que el poeta elevó a Patroclo, consagrado a la muerte, «más allá del destino»[16]. El inaudito milagro reconcilia para el poeta el conflicto entre dos cosas igualmente soberanas: el heroísmo y la voluntad de los dioses.

[16]Aparentemente los versos 644-55 constituyen el lugar en el que el poeta se desvía de la tradición. Aquí Zeus (e. d. el poeta) reflexiona sobre si Patroclo debería caer sobre el cadáver de Sarpedón o rechazar a los troyanos y matar a muchos enemigos; y la segunda alternativa le parece mejor. Sigue el asalto a la ciudad y la intervención física de Apolo en v. 700 s. y 788 s.

6. EL HOMBRE HOMÉRICO

Cada una de las figuras épicas tiene su propio sello identificador, aunque sus peculiaridades nunca se endurecen hasta formar una rígida máscara; el juego cambiante de una acción vigorosa incorpora constantemente nuevos rasgos. Pero todos están relacionados entre sí, como los miembros de una amplia familia: en el caso de las figuras de la *Iliada* una vieja estirpe, y en el caso de la *Odisea*, una nueva generación.

¿Cuáles son las marcas distintivas que diferencian al hombre homérico de otros? ¿Es «ingenuo» y «natural»? y si lo es, ¿en qué sentido?[1]. En cualquier circunstancia, el hombre homérico no es un ser confuso ni torpe, sino claro y consciente: es dueño de formas refinadas de intercambio social; habla con sorprendente habilidad; es ciertamente apasionado pero tan objetivo que a menudo llama «conocimiento» lo que nosotros entendemos por «sentimiento». Un intento de describir la naturaleza del hombre homérico enumerando sus cualidades no es muy prometedor, porque las expresiones utilizadas estarían afectadas por notorias ambigüedades. Es mejor esbozar la «estructura» del hombre homérico en la medida de lo posible, lo que implicará una excesiva precisión de los contornos y una hipersimplificación para hacerlo más inteligible. La premisa consiste en afirmar que el hombre homérico tiene de hecho una estructura diferente de la que hoy día conocemos. El hombre no es en modo alguno esencialmente el mismo en todas las edades y regiones. La naturaleza humana tiene también su historia, y sus vicisitudes son quizás lo que tiene más importancia e interés entre todos los sucesos históricos.

En este sentido, nuestra investigación se plantea la estructura anímica del hombre homérico, y la primera respuesta de los textos dice que una pregunta de esta índole no es homérica. El lenguaje de Homero no tiene palabras para designar el alma de un hombre vivo y, en consecuencia, tampoco para su cuerpo. La palabra ψυχή se dice sólo del alma del muerto, y la palabra σῶμα, «cuerpo» en el griego post-homérico, es en Homero «cadáver».

No en su vida, sino sólo en su muerte (o en situaciones de desvanecimiento) se divide el hombre homérico en cuerpo y alma. No se siente a sí mismo como una dualidad escindida sino como un ser unitario. Y tal como se siente, lo es de hecho. No se trata de responsabilizar de la ausencia de un concepto de alma viviente a una imperfecta observación o a un poder subdesarrollado de

[1] Homero fue considerado ingenuo y natural, incluso en la época que consideró lo pastoral como la expresión adecuada de la ingenuidad y la naturalidad.

discriminación[2], puesto que en realidad el hombre homérico no tenía «alma» en el sentido actual de la palabra.

El hombre homérico no es la suma de cuerpo y alma, sino un todo. Pero de este todo, porciones específicas, o mejor, órganos, pueden pasar a primer término. Todos los órganos individuales se remiten directamente a la persona[3]. Los brazos son así órganos del hombre, no del cuerpo, como el *thymós* (órgano de la excitación) es un órgano del hombre, no del alma. El hombre entero está igualmente vivo en todas sus partes; la actividad que podríamos llamar «espiritual» se puede atribuir a cada uno de sus miembros.

La *Iliada* cuenta (13, 59 ss.) cómo Poseidón, en figura de vidente, tocó a dos guerreros aqueos con su bastón; con ello los llenó de energía victoriosa (κρατερὸν μένος), e hizo sus miembros ágiles, tanto piernas como brazos. Los hombres así favorecidos discutían entre ellos qué era lo que un dios en forma humana les había otorgado. Uno dice: «El *thymós* en mi pecho me mueve poderosamente a la batalla; mis piernas se alborotan abajo y mis brazos arriba». El otro confirma esta apreciación en términos parecidos: «También mis brazos se escapan a coger la lanza, mi energía me impulsa y abajo mis dos piernas me mueven hacia adelante». Cada órgano del hombre homérico puede desplegar su propia energía, pero, al mismo tiempo, cada uno representa a la persona como un todo. Organos físicos y espirituales aparecen juntos en el mismo plano y referidos de la misma manera al «yo», cuando en esta escena el segundo interlocutor dice: «mis brazos, mi energía (voluntad: μένος), yo con (o en) mis dos piernas»[4]. Así el hombre homérico utiliza «mis brazos» para la noción de «yo», cuando se trata de una acción (*Il.* 1, 166), o «mi μένος» (energía, voluntad) cuando está en cuestión un encuentro con un adversario (*Il.* 6, 127)[5]. Tales descripciones (y paráfrasis como ἱερὴ ἲς Τηλεμάχοιο, la fuerza sagrada de Telémaco)[6] ilustran, por la elección de los conceptos utilizados, que Homero entiende al hombre esencialmente en términos dinámicos. El hombre es captado más por lo que hace que por lo que es.

El lenguaje homérico diferencia diversos órganos del sentir y del pensar.

[2] Más bien la épica es sorprendentemente rica en intuiciones maduras y diferenciadoras sobre la estructura de la persona humana; son tan coherentes que a partir de ellas puede reconstruirse la teoría implícita. Eso se intentará en lo que sigue, con cierto detalle debido a la dificultad del asunto. La obra principal sobre este tema es: Joachim Böhme, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos* (Leipzig, 1929).

[3] El término homérico para la persona es «cabeza». De modo semejante, en el lenguaje jurídico romano se usa *caput* y *capitalis* por «persona» y «personal»; mientras que *res* es la propiedad. *Poena capitalis* y *deminutio capitis* se entienden en ese sentido.

[4] En *Od.* 6, 140 se dice: «Atenea puso el atrevimiento en el *espíritu* (φρένες) de Nausícaa, y quitó el miedo de sus *miembros* (γυῖα)».

[5] Incluso en el sofista Antifonte encontramos una concepción parecida de la estructura del hombre. Dice (*Vorsokr.* 87 B 44 A 2-3): «Hay leyes establecidas para los ojos, para lo que pueden y no pueden ver (e. d. reglas para la modestia, ver Teognis 85 s.); y para la lengua, para lo que puede o no decir; y para los brazos, lo que pueden o no hacer; y para las piernas, a dónde ir o no; y para la mente (νοῦς), para lo que puede o no puede desear». Seguramente en tiempos de Antifonte era una concepción ya pasada; pero el sofista quería apartar de la ley artificiosa y atraer a la naturaleza elemental, y por eso habla de las funciones naturales de los órganos.

[6] La ocasión de la paráfrasis es el deseo de cerrar el verso con un nombre (ver p. 47). Para tal objeto no servía el nominativo.

Cada uno tiene una función específica, pero naturalmente las esferas de acción de los diversos órganos se solapan[7]. Tales centros se llaman: θυμός, φρήν y νοός (thymós, phrēn y nóos). *Thymós* es aproximadamente la «facultad afectiva», el órgano de los estados de ánimo y sentimientos tales como: enojo, ira, valor; deseo, satisfacción, esperanza; dolor, asombro, temor; orgullo y crueldad. También se incluyen en el *thymós* presentimientos que se sustraen a la certeza racional, y deliberaciones con un elemento afectivo. Por último, es el *thymós* el asiento del ansia de actividad[8], o de la desgana y la indiferencia. El *phrēn* (φρήν y, en plural, φρένες) es más intelectual. *Phrēn* elabora contenidos y representaciones, determina la actitud y convicción de la persona, es la razón pensante, reflexionante y conocedora[9]. Tan racional como el *phrēn,* pero determinado de modo más fuerte por objetos y contenidos está el *noos,* es decir, intuición, comprensión, pensamiento y también plan. En tanto que «pensamiento» y «plan» el *noos* puede emanciparse de la persona y designar, por sí mismo, el contenido del pensamiento[10].

Como en cualquier acción y reacción del hombre predomina el órgano apropiado, no hay conflicto entre los diferentes órganos. Pero en un caso —significativamente no en el curso de la narración sino en una comparación paralela— encontramos a un hombre que, en nuestro lenguaje, obliga a su cuerpo cansado a realizar una díficil acción por la fuerza de su voluntad. El poeta épico no habla, sin embargo, de cuerpo y espíritu, sino del *thymós* (órgano de la fresca vitalidad) que sufre por cansancio y sudor, y de «energía victoriosa» (κρατερὸν μένος) que se «pone» como una armadura (*Il.* 17, 742-46).

Los soliloquios se representan, en Homero, dirigiéndose al *thymós. El thymós* es, de entre todos los órganos, el más abarcador y también el más espontáneo. Los soliloquios tienen lugar sólo cuando alguien se plantea cómo está la situación y qué debe hacer. No se trata de una real escisión del yo, sino sólo de pensamiento discursivo. La imagen homérica no es la de una conversación entre interlocutores[11].

Aun cuando los órganos no se enfrentan entre sí, puede, sin embargo, el «ego» impedir que uno haga lo que desea. El hombre homérico puede «dominar» (δαμάσαι) su impulso (θυμός o μένος) o «reprimirlo» (ἐρητύειν). La unidad de la persona se conserva en todo caso.

[7] De modo semejante, los conceptos: espíritu, mente, sentimiento, corazón, entendimiento, razón, etc., son en principio distinguibles, pero no en todo el ámbito de su aplicación.

[8] Por el contrario, μένος *(menos)* e. d. la voluntad y le energía consciente no es un órgano sino un poder ínsito en el hombre. El *menos* y el *thymós* se extinguen con la muerte (*Il.* 4, 294).

[9] Phren es también un órgano corpóreo: el diagrama.

[10] Eso explica el posterior significado de *Noos* en la filosofía. El pensamiento se libera de la atadura a la persona que piensa y se convierte en puro «espíritu». La expresión homérica Διὸς νόος es el primer paso en el camino del Dios espiritual de Jenófanes (ver luego p. 314). Es notable que entre los griegos no es el alma, sino el pensamiento, lo que se constituye como poder autónomo frente al mundo material (plenamente desarrollado en Anaxágoras). Ver K. von Fritz, *Class. Philol.* 38 (1943) 79; 40 (1945) 223; 41 (1946) 12; B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburgo 1946 y otras).

[11] Ver *Il.* 11, 403-11. Lo que primero se introduce como dirigido al *thymós,* después es una «conversación con el *Thymós*», y finalmente como una «consideración entre *Phren* y *Thymós*».

Visto con ojos modernos, el hombre homérico parece maravillosamente sencillo y cerrado. Cualquiera que sea la parte de su ser que actúe o sufra, es siempre el hombre entero quien actúa o sufre. No hay fronteras. No hay escisión entre sentimiento y comportamiento corporal, la misma palabra designa al miedo y a la huida (φόβος), y la misma palabra se utiliza para «temblar» y «retroceder» (τρέω). Cuando un héroe sufre, caen libres sus lágrimas. Por eso no hay, en el hombre homérico, separación entre la voluntad de acción y la formación de la decisión, que, como en el caso de Hamlet, suscitaría la vacilación. Cuando ha conocido lo que ha de suceder no necesita una resolución propia para actuar[12]. El plan mismo implica obviamente el impulso para la ejecución. Así, el lenguaje homérico emplea regularmente palabras tales como «proyectar, planear» (μήδομαι) siempre de manera que implícitamente está incluida la realización del plan.

Si, de modo inmediato y sin obstáculo, todo lo que el hombre es y quiere se cambia en acción, todo lo humano y todos los caracteres se expresan vitalmente y se realizan incesantemente. Así la sociedad de la *Iliada* está organizada de tal manera que deja abierto amplio espacio de juego al hombre noble. Hombre y actor son idénticos. El hombre se define completa y adecuadamente por sus acciones, sin tener que ocultar profundidades. Esta situación justifica la épica en su forma tradicional. En su informe objetivo de lo que los hombres hacen y dicen se expresa todo lo que son los hombres, porque no son más de lo que hacen, dicen y sufren. No están aislados del mundo exterior, sino que su ser se proyecta libremente con sus hechos y sus destinos en el mundo.

Por eso, las cualidades desplegadas en las acciones humanas juegan un papel especial en la descripción homérica de los valores humanos. Las expresiones son difíciles de traducir, y con frecuencia la versión tradicional las aplana y falsea. Al héroe, el dios concede κάτος, que no es simple «fuerza», sino «poder» y «potencia» dominantes; el adjetivo correspondiente κρατερός puede traducirse por «victorioso, potente, coactivo»[13]. Otra palabra importante es κῦδος. Designa la capacidad de tener éxito y salir adelante victorioso, pero también designa la «gloria» del éxito, el prestigio, la autoridad, la dignidad, el rango[14].

Si el hombre es un campo de fuerza, cuyas líneas se extienden en el espacio y el tiempo, sin límites ni restricciones, también las fuerzas externas actúan en él sin obstáculo, sin que tenga sentido preguntar dónde empieza lo propio y termina lo ajeno. En tanto receptores y sufridores, los hombres están abiertos

[12] Ver Bruno Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama* (Leipzig, 1928); el mismo en *Philologus* 85, 141 s.; Christian Voigt, *Überlegung und Entscheidung* (Berlin, 1933).

[13] Por ejemplo, κρατερὸς δεσμός, de la cadena o prisión que retiene a un hombre contra su voluntad.

[14] Los antropólogos no han caido en la cuenta de que ninguna palabra homérica está tan próxima a las muy discutidas de *mana* y *orenda* como κῦδος. La traducción corriente por «fama» es falsa. χῦδος nunca significa la fama que se extiende a lo lejos. La fama (κλέος) vale también para los muertos, pero κῦδος sólo se aplica a los vivos (*Il.* 22, 435 s.). Desde Homero a la antigüedad tardía, variantes de κῦδος sirven para designar el sentimiento de seguridad de sí mismo y de confianza en el futuro. Ver Georg Finsler, *Homer* I² (Leipzig 1924) p. 142, y Geshard Steinkopf, Unters. zur Geschichtl des Ruhms bei der Griechen (Halle, 1937) 23 s. (esp. p. 25).

incondicionalmente al mundo, hasta el punto de que la antítesis fundamental para nuestras conciencias entre el «yo» y el «no-yo», no existe en la concepción homérica. Incluso lo que nos parece una realización estrictamente personal, como un pensamiento o un impulso, es entendido en la *Iliada* como un don recibido. El impulso valiente hacia el combate lo concede al guerrero un dios, insuflándose «iniciativa» (μένος) y «empuje» (ὦρσε). De modo semejante, un dios «consuela del temor» al guerrero. (*Il.* 11, 544; 16, 6 89-91). La pregunta decisiva no radica en si el hombre actúa libremente o es compelido[15], sino en si su camino le conduce a lo alto o a las profundidades. El poder de los dioses sobre la vida está reconocido de antemano y no hay espacio anímico alguno que el hombre quisiera reservarse. «Malo» es el hombre sin éxito ni valor, y «bueno» y valiente el hombre al que los dioses asisten (*Od.* 3, 375 s.; *Il.* 4, 390 y 408). Se presupone implícitamente que el dios sólo ayuda al que lo merece.

En la *Iliada,* el hombre es parte integrante de su mundo. No se enfrenta a algo externo con una interioridad diferente, sino que la totalidad lo penetra, así como él, por su parte, con su acción y su sufrimiento, penetra en el suceso global. Orgulloso y constante, se entrega sin reticencias a la acción y el discurso, aun cuando las formas en las que se manifiesta están reguladas por normas de un elegante decoro. Sin reparos, acepta todo lo que da la vida; también la muerte. En verdad lucha el guerrero dura y acremente en la batalla y en su furia contra otros hombres; en verdad sufre dolorosamente bajo la necesidad general humana; pero no se defiende ni se resiste a la necesidad[16]. Acepta lamentándose lo que le ha sido dado:

> Así habló y la muerte lo cubrió con su mano: / su alma voló de los miembros y fuese hacia el Hades, / llorando su suerte por dejar hombría y juventud.

Así muere Patroclo (*Il.* 16, 855). Y Licaón, todavía un muchacho, pide suplicante al terrible Aquiles por su joven vida, sujetando su lanza mortifera, pero cuando oye las palabras:

> Muere también, querido, ¿por qué lamento inútil? / También murió Patroclo que tanto te excedía. / Mírame con cuidado, hermoso y bien plantado, / hijo de un padre grande y por madre una diosa: / pero también tras de mí está la muerte y el duro destino. / Será a una hora —mañana, tarde, mediodía— / cuando alguien tomará mi vida en un combate, / con la lanza quizás, tal vez con arco.

... cuando Licaón oye esto se paran sus rodillas y su corazón, va hacia la lanza del enemigo y se encoje y abre los brazos para recibir el golpe mortal (*Il.* 21, 106). Con la misma disposición consciente del muchacho Licaón, irá también Aquiles al encuentro de la próxima muerte: «Quiero enfrentar la muerte tan pronto los dioses lo ordenen» (*Il.* 18, 115; 22, 365).

[15] La cuestión de la atribución se discute ocasionalmente en los parlamentos, para asignar a un poder superior la culpa de la desgracia (p. e. *Il.* 3, 164; 19, 99 s.) o el mérito del triunfo (p. e. *Il.* 20, 94-98). La *Iliada* constantemente informa acerca de la dirección buena o mala de los héroes por los dioses. Acerca de la *Odisea,* ver luego p. 96 s.

[16] Ver Snell, *Aischylos* (ver antes nota 9) p. 82 s.

Todo esto ocurre no bajo la presión de una sorda sumisión o con rabia o con salvajismo animal, sino con la radiante frescura y la claridad aristocrática que proporciona incluso a las más sombrías escenas un brillo de serena gracia. El hombre homérico comprende lo bueno y lo malo que se presentan. Así como es accesible a la acción de las fuerzas que le sobrevienen y al destino que le toca, así también está abierto a una libre visión de la realidad y el orden existente y saca, sin temor ni temblor, las consecuencias para sus actos. El órgano de la intuición no se bloquea ni por timidez ni por brutalidad. Esos hombres tan impulsivos son también en un grado asombroso racionales y experimentados. Son accesibles a la palabra y dueños de la palabra. En medio de difíciles situaciones, se clarifican las circunstancias mediante una conversación cuya minuciosidad no la coarta el apremio del tiempo, y se encuentra el acto que hay que realizar. Y, tan pronto se ha trazado un plan, se ejecuta. El camino a la acción pasa irremisiblemente por el espíritu; el cortocircuito de reacciones insconscientes es despreciado. Intervenir fulgurantemente en una situación crítica se dice en lenguaje homérico «comprender agudamente» (ὀξὺ νόησε).

El conocimiento ofrece al hombre homérico amplias perspectivas de múltiples cosas. Lo conduce a un mundo objetivo, al mundo que existe y al que debe existir. También a lo que llamamos «deber» y «moralidad» se llega por el saber. Cuando Ulises, en la dureza del combate, duda si aguantar o ceder, le basta considerar lo que hacen los malos y lo que hacen los que se distinguen en el combate; le basta un «yo se» para neutralizar la duda y adoptar la única actitud posible de un hombre valiente (*Il.* 11, 403 ss.). No existe la dominación de oscuros instintos, sino el poder inteligente. Héctor rehusa retirarse del combate por un tiempo: «Mi sentido (inclinación, deseo, *thymós*) no consiente porque he aprendido[17] a ser noble sin pausas y a luchar entre los primeros» (*Il.* 6, 444). Gran parte de lo que llamamos «carácter» o «don» es, para Homero, conocimiento de las cosas competentes y de su manejo. «Era un buen hombre» se dice «sabía ser amable con todos» (*Il.* 17, 671). La palabra conocimiento (εἰδώς) cubre, más bien, el área que atribuimos al sentimiento. Los hombres homéricos «saben» la amistad, la gentileza, las reglas de conducta (θέμιστας); o la barbarie, la malicia (λυγρά), la ilegalidad (ἀθεμίστια). Uno sabe el amor al prójimo, etc. Es cómodo pero falso afirmar que en tales pasajes la palabra «saber» cambia su significado por «ser consciente». En un pasaje, se dice de alguien que es «él mismo (en sí, por carácter) duro, y sabe la dureza» (*Od.* 19, 329). Para el autor de tal frase ser duro y conocer duro son cosas diferentes, pero se atribuyen a la misma persona. La presencia del saber en una función que nosotros atribuimos más bien al caracter o al sentimiento, se entiende desde la objetividad del hombre homérico: mira a lo que puede hacerse objetivamente y se hace.

Esta orientación hacia lo real y objetivo se muestra también por ejemplo en el hecho de que la palabra «amor» puede ser empleada en lugar de «hospitalidad»:

[17] ἔμαθον, e. d. «he aprendido, por la palabra y el ejemplo, he resuelto ser noble». El aoristo indica el acto de decisión para emprender un camino determinado. En general, ver B. Snell, *Die Ausdrücke für deu Begriff des Wissens...* (Berlin, 1924) p. 72 s. También en Homero se puede «aprender» a ser un parásito (*Od.* 17, 226).

«Un mes entero me amó (φίλει)» (*Od.* 10, 14). Una comunidad de intereses es tomada como evidencia de una actitud amistosa: «Yo sé bien (dice Agamenón amistosamente al enojado Ulises) que tu ánimo alberga en tu querido pecho amistosas intenciones, pues tu piensas lo mismo que yo» (*Il.* 4, 360 s.)[18]; el contenido del pensamiento es, en este caso, la seria voluntad de vencer al enemigo. También la determinación de hacer algo puede expresarse con ayuda de la palabra «amor»: «pues es amada por vosotros, dioses, la destrucción de Troya» (*Il.* 7, 31); «deja que te sea amada la defensa del enemigo» (*Il.* 16, 556). En general, los adjetivos «amado», «amistoso» (φίλος) son usados por Homero abundantemente. Pueden aplicarse a todo lo que se relacione con personas, no sólo a «los queridos compañeros» sino a sus propios órganos. Puesto que los órganos son auxiliares y representantes del yo, por ejemplo, un hombre alcanza lo que desea con sus «queridas manos» o alza sus «queridos brazos» en plegaria a los dioses, porque él mismo no puede ascender hasta los dioses, o coloca sobre las «queridas rodillas» algo que con gusto guardaría pero pronto perderá (*Od.* 21, 55). Por otra parte, el yo participa en la experiencia de sus órganos, por ejemplo, el «querido brazo» es atravesado por una lanza enemiga, o la comida y bebida entran felizmente en la «querida garganta» (*Il.* 19, 209) o el «querido corazón» se excita. Los órganos son «amigos» del yo; en general, todos los elementos de una persona —miembros, intelecto, sentimiento, voluntad— cooperan acordes en una acción cualquiera sin conflictos ni complicaciones.

El hombre permanece, en la *Iliada,* siempre él mismo. Ni lo más duro le quiebra ni es capaz de evolución. Reacciona de modo preciso a las situaciones, y el ánimo con el que las afronta pasa con la situación sin dejar trazas[19]. Tiene sus formas sociales de trato, pero no se siente constreñido por las reglas sociales, sino más bien elevado porque le proporcionan nobleza. Además domina las formas con un virtuosismo que le revelan como su dueño, no su esclavo. Esto se ve especialmente en la elegancia de los discursos y en la finura diplomática de que es capaz[20]. Pero en la ira puede también ser grosero o sarcástico.

Los hombres de Homero tienen una vitalidad elemental. No ocultan su alegría en los placeres físicos como la comida y la bebida, el dulce don del sueño y del amor, aunque sólo hablan de ellos con lenguaje discreto. Les

[18] La actitud de un hombre frente a otro no radica en un encuentro de las almas por simpatía o antipatía (no hay alma todavía), sino en coincidir en pensamiento, saber y acción. Ver B. Snell, *Gnomon* 7 (1931) 84 s.

[19] El ejemplo principal es la conducta de Aquiles en el libro 9.º de la *Iliada,* y especialmente su anuncio de dejar su heroica carrera y vivir en paz en su hogar (ver antes p. 35). Su última palabra es: a la mañana siguiente reflexionará sobre lo que va a hacer (618 s.), y en eso se queda. Nada se dice de lo que ocurrió a la mañana siguiente. Cómo entiende esto el poeta, se nos dice en los versos 677-703. Según el informe de Ulises, la duda de Aquiles acerca de la reconciliación ha de ser tomada en serio, pero su anuncio de volver a casa era sólo una amenaza. Diomedes explica que el orgullo de Aquiles se ha fortalecido por el excesivo ofrecimiento; volverá a luchar tan pronto como le impulsen su sentimiento interno (thymós), y un dios.

[20] Una investigación acerca de las formas homéricas de trato social es urgente. Pueden esperarse amplias y sorprendentes conclusiones, sobre todo en los discursos. Pero no se deben enfocar los discursos con las categorías banales y estrechas de la retórica formal, como se ha hecho sin excesiva ganancia.

gustan las fiestas y la danza e incluso la lamentación es una «alegría»[21]. Su vida es plenamente mundana. No esperan nada del más allá. Según su opinión, la muerte destruye al hombre, cuando el aliento de vida del alma deja lo que queda sólo como cuerpo y cadáver. El alma viaja como una sombra por el submundo oscuro, para llevar allí una existencia irreal y crepuscular, que es peor que la vida más dura bajo la luz del sol. Llena de amargura dice la sombra de Aquiles (*Od.* 11, 489):

> Mejor vivir arriba en la tierra[22] siendo criado / de otro, de un hombre sin hacienda y pobre, / que señor de las sombras y los muertos.

En tanto vive en la tierra, vive su vida resueltamente. Sólo cuando algo sucede se observa a sí mismo. Confirma su existencia mediante el conflicto, en la lucha armada o en disputas y querellas. Los sufrimientos son inevitables y constituyen parte del trato. Lucha y dolor son los temas de las epopeyas, y el dolor es la ley de la humanidad (*Il.* 24, 525):

> pues así a los mortales condenaron los dioses: / vivid con pena. Y ellos despreocupados y felices.

Para el dolor que debe soportar en la vida y para el indecible espanto de la aniquilación que es la muerte, el hombre homérico sólo tiene una compensación: la gloria. Sólo en tal medio puede acuñarse una imagen válida de su ser y valor; pues no hay todavía una conciencia en la que encontrar el propio reflejo. Los héroes de la *Iliada* llevan una vida pública, y su conducta está determinada por la consideración del juicio de los contemporáneos y de la posteridad (*Il.* 6, 441-43; 9, 459-61). La opinión pública habla claramente (νεμεσσάω) ante una conducta indebida, y no hay duda alguna acerca de la falsedad e injusticia de tal instrumento. En la *Iliada,* no hay motivos ocultos ni oscuros subterfugios, un hombre es lo que hace.

La epopeya, que perpetúa la gloria de los héroes, los muestra como efectivamente fueron para el poeta. Pero sólo muestra lo esencial. Las propiedades accidentales, que distinguen a un individuo de los otros sin ser significativas, se omiten en la poesía. La poesía no configura semejanzas sino arquetipos, cada uno de los cuales encarna una de las posibilidades generales de la humanidad, que reconocemos. Como Néstor es el prototipo del eminente anciano, Aquiles lo es del joven eminente. Luego los personajes son coherentemente estilizados, cada peculiaridad penetra uniformemente a su portador y se hace proporcionalmente visible en cada parte de su ser. El rey Agamenón no solo tiene una presencia principesca sino que también es hermoso como pocos (*Il.* 3, 69); Tersites es tan feo de figura como vergonzosa es su conducta (*Il.* 2, 212-19). La consistencia da a las figuras monumentalidad pero simplifica la representación. Cuando se dice de Néstor que es un «hablador de claro sonido» se quiere decir que es un hábil y listo orador y hombre de estado; y cuando se llama a Aquiles «el de los pies ligeros», se alude a su temperamento

[21] *Il.* 13, 636-39; *Od.* 4, 102-5.

[22] El término ἐπάρουρος ha de entenderse en el sentido de «sobre la tierra»; ver *Il.* 18, 104.

arrebatado (ver arriba p. 48). Hay que deducir de un rasgo otro, pues las líneas de cada carácter nunca se rompen ni oscurecen; atraviesan al personaje entero de modo continuo, y de la persona se proyectan en el amplio campo del mundo en torno. Incluso lo que un hombre hace a los demás es parte de sí mismo.

6. EL NUEVO TONO DE LA *ODISEA* Y EL FINAL DE LA ÉPICA

Si queremos conocer la estructura del hombre en la antigua epopeya, deberemos dirigirnos preferentemente a la *Iliada,* puesto que en la *Odisea* el cuadro general empieza a variar notablemente. La contraposición entre las dos epopeyas se pone ya de manifiesto en los versos programáticos con los que empiezan[1]. Como indica el proemio, el héroe de la *Iliada* es grande porque es «rencoroso» y voluntarioso; Ulises, por el contrario, porque no es terco, sino «flexible». Aquiles demuestra su valor sacrificando a su ira «muchas almas de héroes» desde su propio campo (y pronto también deberá entregar su propia alma, ver *Il.* 9, 104-16). Ulises, por el contrario, se defiende porque cree que tiene que salvar «su propia alma y el regreso de sus compañeros», aunque éstos, al final, perecen sin culpa suya. La *Iliada* describe sucesos terribles que ocurren, como todo en la tierra, «por voluntad de dios». La *Odisea* también cuenta (entre otras cosas) la muerte terrible de los compañeros, pero ellos han provocado el castigo divino «por desconocimiento por parte suya». Rencor acérrimo en un lado, adaptación hábil en otro; destrucción y autodestrucción en uno y conservación y autoconservación en otro; voluntad divina en un caso y actuación (o error) propia, en otro. La *Odisea* ya no se lamenta románticamente por un mundo sumergido que se hundió fatalmente por su propia naturaleza tormentosa, sino que festeja las muchas realidades de un nuevo presente, que, astuta y obstinadamente, toma su destino en propias manos, afirmándose frente a toda oposición.

El mayor realismo y la mayor cercanía al presente dan a la poesía de la *Odisea* un carácter diferente. La distancia entre el narrador y su objeto, que en la *Iliada* se mantenía severamente, ahora disminuye de forma sensible, y se suaviza la fuerza de la estilización. Los feacios son jonios actuales idealizados. La naturaleza restaura sus derechos. El invierno y el mal tiempo molestan a Ulises (*Od.* 14, 457 ss.); Ulises teme el frío de la noche y el viento en la orilla del río, los animales dañinos del mar y de la tierra (*Od.* 5, 45, 73; 421). Ahora hay mendigos y pueblo bajo, e incluso un perro, único ser que reconoce al señor de vuelta. El anciano ya no es, sobre todos, el portador de una sabiduría vital acumulada, sino un hombre quebradizo y necesitado (*Od.* 17, 195 s.). El uso de comparaciones disminuye, porque la realidad misma, no estilizada, irrumpe en la narración, y no necesita completarse el relato con pequeñas disgresiones.

[1] Las diferencias de contenido de los dos poemas son tanto más notables, cuanto que formalmente siguen el mismo plan..

Los hombres de la *Odisea* ya no viven en un espacio casi vacío, y disfrutan a gusto de plenitud colorista de las cosas que hay que ver, oír y vivir. El mundo es ancho y lleno de maravillas que se pueden buscar para comprobarlas. La alegría del descubrimiento y el placer de la aventura constituyen el trasfondo de gran parte de la epopeya. Ulises se aventura en la cueva del cíclope por curiosidad y porque espera recibir regalos de hospitalidad (*Od.* 9, 224-30), y alguno de sus compañeros debieran pagar con una horrible muerte su audacia. La vida de estos hombres es interesante, aunque difícil. El medio, que ya no es sombrío, sino que rodea y oprime al individuo con su presencia masiva, le pone continuamente en situaciones de las que no es fácil salir. Así empieza el hombre a tomar distancias frente al mundo. La libre receptividad y entrega se acaba, el hombre se hace reservado y calculador, la prevención y la desconfianza son necesarias, e incluso se convierten en virtudes que la epopeya glorifica. Incluso el disimulo y la mentira son ahora armas legítimas en la lucha por la existencia. El ideal moderno del hombre capaz que se abre paso con medios justos y torcidos, desplaza el viejo ideal heroico, y la contraposición con la visión superada conduce a una exageración y sobrevaloración de las nuevas cualidades que pasan a primer plano. Ulises el «pícaro» (*Od.* 5, 182) es el maestro reconocido y admirado por hombres y dioses del nuevo arte de vida[2]. La orgullosa reserva de una actitud inflexible se ha acabado. Ulises interpreta, largo rato, el papel de mendigo y lo desempeña incluso con excesiva autenticidad[3]. A veces, su carácter empieza a parecer vacilante.

Sin embargo, no es, de ningún modo, Ulises un actor sin carácter, ni un aventurero que no sabe lo que de verdad busca, ni es la *Odisea* un poema de pícaros. Su héroe, con toda su envolvente amabilidad, es un hombre serio, maduro y enérgico, y, con toda su astucia, persigue una alta meta y la consigue gracias a su propia dureza. La férrea fuerza con la que domina los sentimientos, se resiste a la seducción y rompe las ataduras, es el nuevo tipo de heroísmo. Su «corazón de hierro» (*Od.* 4, 293) es celebrado por la epopeya cuando añade continuamente a su nombre el epíteto πολύτλας, que sólo aproximadamente se traduce por «paciente». Lo que significa realmente πολύτλας podemos verlo en la escena del comienzo del libro 20. Ulises se echa a dormir en el vestíbulo de su propia casa, la víspera de la venganza con la que recobrará su dignidad, de señor y rey. Allí oye cómo algunas de las sirvientas con risas y bromas, van a encontrarse con sus amantes, entre los pretendientes. El corazón de Ulises empieza a latir y a «ladrar» pues, como señor de la casa, las criadas le pertenecen y es una infidelidad que por propia voluntad se entreguen a los pretendientes. Su orgullo natural le impulsa a golpearlas, y su corazón ladra como una perra con su botín, irritada y dispuesta a defender su tesoro. Pero él reprime su corazón y le advierte que «aguante» (τλῆναι): «Cosas más perras has soportado cuando el cíclope devoró a tus compañeros. Tú lo soportaste hasta que la astucia te sacó de la cueva, que si no habría sido tu muerte». El perro es para Homero el símbolo de la audacia oportuna y la determinación

[2] También en una ocasión es elogiada Penélope por semejantes cualidades, en contraste con «las mujeres de otras épocas» (*Od.* 2, 118 s.).

[3] *La Odisea* traslada esta situación a la guerra troyana (*Od.* 4, 240 s.).

incondicional[4]. Entonces, en la cueva, el cíclope había matado y devorado a dos de sus compañeros. «Concebí el pensamiento (así lo contaba Ulises a los feacios, *Od.* 9, 299), en mi orgullo, de acercarme y matarlo. Sin embargo, otra idea me contuvo, pues en tal caso estaríamos perdidos porque con nuestros brazos no habíamos podido girar la pesada piedra en la alta puerta.» Así se dominó Ulises y tuvo que ver todavía que otros dos compañeros siguieran la misma triste suerte, antes de que llegase el momento justo para la acción apropiada. Entonces como ahora, algo en su corazón aulló como los perros, deseando actuar con justa indignación, y ahora como entonces fuerza a su orgulloso ánimo a «aguantar»: «Así habló amonestando a su querido corazón y lo mantuvo obediente, aguantando sin ceder.» También «aguanta» Ulises (*Od.* 13, 307) cuando después de veinte años pisa de nuevo su propia casa, entra como mendigo, soportando muchos dolores y sin darse a conocer a nadie, hasta que se informa exactamente de todo y el plan de venganza está maduro. Se sienta frente a su propia mujer jugando a un sutil escondite[5], porque no ha llegado la hora de una explicación sin equívocos. En el aguante del «paciente» Ulises, en el sometimiento de su orgullo y sus impulsos, hay mucho de enérgica actividad, que no se ejerce por sí misma sino con vistas a un objetivo. Ulises es el hombre que consigue sus fines frente a todos los obstáculos. Este don lo expresa la epopeya con otros epítetos que adornan el nombre de Ulises: πολύμητις, «rico en ingenio», y πολυμήχανος, «rico en recursos». Con tales cualidades, establece la nueva era, cuyos valores son tan diferente de la antigua, su nuevo ídolo.

En la nueva epopeya, Ulises recoge la herencia de Aquiles, la más brillante figura de la *Iliada.* Ulises, heredero de Aquiles: la fórmula no la encontramos retrospectivamente, sino que precisamente con esta concepción la misma epopeya perpetúa el cambio del ideal humano tan pronto como aparece. La leyenda, que tantos sucesos de la historia política refleja a su modo, ha concentrado esta vez el cambio histórico de valores en una significativa leyenda[6]. Una de las epopeyas troyanas, la pequeña Iliada, nos cuenta cómo, después de la muerte de Aquiles, se suscitó la disputa sobre quién, en el ejército, heredaría sus armas como el mejor hombre. Ajax, el campeón poderoso pero lento, y Ulises, listo pero menos fuerte, eran los candidatos. La decisión había que buscarla en campo enemigo, pues el juicio acerca de quiénes son los más temibles lo da mejor el contrario. Un espía escucha una conversación entre muchachas troyanas (en la fuente). La solución la da una troyana que expone: Ajax se parece a un trabajador fuerte y fiable, pero Ulises

[4] No un símbolo de la aceptación de humillaciones.

[5] Libro 19. Al mismo tiempo juega la lista Penélope (ver antes nota 2) un juego peligroso con el huésped, que es probablemente su esposo, pero podría ser un impostor. Ambos hacen progresar así sus planes de modo convergente (ver sobre esto el importante artículo de Ph. W. Harsh, *Amer. Journ. of Philol.* 71, 1950, 1-21).

[6] Una de las muchas cosas que dan su peculiar valor a la literatura griega primitiva es que poetas y pensadores tenían clara su posición histórica. Cada nueva generación no sólo producía nuevas ideas, sino que también explicaba la transición de lo antiguo a lo nuevo, proporcionando así una auténtica interpretación del curso de la historia.

es el hombre de la iniciativa y la disposición[7]. Tras recibir Ulises en herencia las armas, Ajax, entristecido y avergonzado se quita la vida.

Nuestra *Odisea* nos ofrece otra confrontación entre los dos. Ulises informa a los feacios (11, 543 ss.) de que vio la sombra de Ajax en el reino de los muertos, que se mantenía lejos, protestando por su derrota. Y el narrador observa:

> Ojalá no hubiera ganado tal victoria, / pues por ella la tierra tragó a un hombre como Ajax, / quien por sus acciones y prestancia fue el mayor / de los dánaos, tras Aquiles, hijo perfecto de Peleo.

Nada es más significativo entre los más amables aspectos de la nueva humanidad (ver más arriba) que estas palabras de Ulises. Una bondad generosa y comprensiva se desprende de ellas, una de las nuevas virtudes. Se muestra aquí la concepción según la cual se reconoce aún la superioridad del enemigo vencido, y se renunciaría con gusto al más alto honor si hay que pagarlo con la muerte de tal hombre. Con tal ánimo, dirige Ulises en el submundo palabras de reconciliación a la sombra de Ajax. Ciertamente no es el lenguaje de los inflexibles y orgullosos hombres de los viejos tiempos (11, 563):

> Así hablé, mas no me respondió, / volviendo junto a las almas de los muertos en lo oscuro.

Por razones estéticas podríamos desear que acabase así la escena. Pero en nuestro texto hay un epílogo que sorprende por su rudeza:

> Con todo, me habría hablado entonces, aunque airado, / o yo a él, más mi ánimo exigía en mi pecho ver las almas de otros hombres muertos.

Es muy posible que estos tres versos de transición a lo que sigue sean de otra mano diferente de la que escribió la escena. En todo caso, son muestra del optimismo con el que la nueva época cree en el hombre nuevo. Su inteligencia y calor estuvieron a punto de fundir la estricta rigidez del antiguo héroe y reconciliar al enfadado Ajax con Ulises. Pero la curiosidad de Ulises, que quiere hablar con más almas, impide la continuación del encuentro.

El héroe de la *Odisea* despliega sus numerosos recursos para habérselas, uno tras otro, con seres de toda especie y enredarse en dificultades de todo tipo. Siempre sale adelante triunfador, dejando atrás a todos los otros, amigos y enemigos, gracias a su inigualable grandeza. No es su papel, como el de Aquiles en la *Iliada*, el de *primus inter pares.* Pero aunque las figuras secundarias de la *Odisea* no tengan el calibre de la de Ulises, son de estilo parecido. También ellas pertenecen a la nueva era: la esposa del héroe contiene, con su ingenuidad, a los pretendientes[8]. Circe es astuta y Calipso es cálida y bondadosa, o pretende serlo. Los pretendientes intrigan por su parte contra Telémaco, aunque fracasa su plan asesino. Los pocos caracteres abiertos

[7] Este es probablemente el sentido del Fr. 3 (E. Bethe, *Homer* II [Leipzig, 1922], p. 170).

[8] En contraste con la Helena de la *Iliada*, que puede jugar un doble juego entre sus dos hombres y pueblos, pero no lo hace. La Helena de la Odisea sí lo hace: *Od.* 4, 250-64; 270-89.

y lineales aparecen por ello extraños: así, por ejemplo, el fiel y amistoso pastor de cerdos, o el salvaje y odioso Cíclope, un ingenuo y autoritario pendenciero que pronto será trágicamente engañado (9, 447-60).

Las figuras principales y las secundarias se mueven en gran medida en circunstancias peculiares y precarias. Por eso, la acción de la *Odisea* es más complicada, aunque también está más construida. Todos los elementos de la acción se dan bajo condiciones exactamente prescritas, que los interrelacionan. La *Iliada*, por el contrario, tiene una estructura más laxa pues su tema es, simplemente, la lucha y la disputa en la guerra de Troya.

Los personajes de la *Odisea* necesitan por ello, para la solución de sus problemas, otra clase de auxilio divino. El cuidado divino tiene ahora el carácter de una incansable vigilancia que vela por sus protegidos con minuciosa puntualidad e interviene para apoyarlos con un detallado plan con medios naturales y sobrenaturales. Además, los personajes de la *Odisea*, empiezan, con su contención y astucia, a aislarse frente al mundo exterior. La persona ya no es un campo abierto de fuerzas, sino que el «yo» y el «no-yo» se separan, de manera que incluso el influjo divino es visto en su acción como algo externo. Cuando Ulises desembarca en Ítaca, recibe de Atenea, para su conducta posterior, no inspiración sino informes detallados e instrucciones (*Od.* 13, 372-428), semejantes a las informaciones e instrucciones que la diosa Circe le dio para su viaje (*Od.* 10, 490-540; 12, 37-141). Así, tiene lugar en la *Odisea* una diferenciación que no habría tenido lugar en los antiguos tiempos: «... o un dios le inspiró ese pensamiento, o él mismo fue quien lo ideó» (4, 712)[9]. Ahora pueden separarse la acción divina y el hacer humano y el hombre es, de un nuevo modo, responsable de sus actos[10].

El hombre de la *Odisea*, aun cuando no mienta, no es transparente; es variable y reservado, y a veces (como Telémaco, algunos pretendientes y quizás Penélope) no demasiado seguro de sí. A veces, la representación poética debe renunciar a la claridad y apertura. Ni los informes del narrador, que discretamente se atienen a los hechos externos, ni los parlamentos de los personajes épicos, que nunca se expresan con franqueza, explicitan todo lo que el poeta tiene en su mente. En lugar de la cruda luz de candilejas, en la que actúan los héroes de la *Iliada*, las figuras de la nueva poesía están rodeadas de una semiluz suave y errante que parpadea para apagarse de nuevo. El estilo épico tradicional no estaba hecho para esto.

Encontramos un asombroso ejemplo de cómo, en una parte muy tardía de la *Odisea*, el poeta obtiene un último refinamiento de un estilo ya inadecuado.

Disfrazada de Mentes, hombre de una familia amiga, Atenea llega al palacio real de Ítaca, en el que se han instalado los pretendientes (*Od.* 1, 103 ss.). En medio del tumulto general, Telémaco recibe al forastero y le hace los honores de la casa. Entre ambos, se traba una conversación que, enseguida, se hace íntima. Telémaco está deprimido por su vergonzosa impotencia en su propia

[9] Naturalmente esto tiene lugar en un discurso, pues el narrador, que es consciente del aspecto divino de las cosas, no necesitaba dejar la cuestión abierta (ver antes p. 58, nota 1). Sin embargo, en general, en la *Odisea* se sigue hablando como si cualquier actitud e intención estuviera inspirada por los dioses (2, 124; 3, 215; 3, 269).

[10] 1, 32-43. Ver W. Jaeger, *Berl. Sitzungsberichte*, 1926, 73 s.

casa. Ya no se atreve a esperar el regreso de su padre que todo lo cambiaría. El huésped, por el contrario, está lleno de amable seguridad; en su opinión, observa consolador, un hombre como Ulises superará todos los obstáculos. La etiqueta homérica exige que, después de la acogida hospitalaria, se den a conocer el nombre (τίς), padre (πόθεν), patria (πόλις) y otras circunstancias personales. El visitante ya ha dado la información requerida y ahora plantea las preguntas correspondientes a su anfitrión para cumplir las formalidades, porque, en realidad, ya había tratado a Telémaco como quien era (187). Y así le plantea las preguntas a modo de cumplido, gracias al parecido de Telémaco con su famoso padre (206): «dime de verdad si eres ciertamente el hijo del mismo Ulises. Te pareces tan asombrosamente con tu cabeza y hermosos ojos...». A esto, el visitante recibe una extraña respuesta (214):

> Amigo, voy a darte cuenta precisa de ello. / Mi madre me asegura yo soy su hijo, pero / yo no puedo saberlo, nadie su concepción conoce. / ¡Ojalá el hijo fuera de quien, un destino bendito, / con los suyos viviese hasta una edad tranquila. / Pero es más desgraciado que ninguno aquel / de quien dicen es mi padre, pues tú me lo preguntas.

La contestación de Telémaco comienza con una fórmula épica habitual que no significa más que se está dispuesto a dar la información deseada de modo correcto. Pero esta vez lleva Telémaco muy lejos la exactitud y veracidad, y en una dirección extraña. Telémaco ha meditado evidentemente, con frecuencia, sobre su desgracia heredada de un hombre apenas conocido y ausente, del que le dicen se llama Ulises y es su padre. La cavilación sube ahora hasta la duda aguda: todo eso puede no ser verdadero[11], y mejor sería que no lo fuese. Naturalmente la duda no es real ni la pregunta del forastero implicaba una duda real, y es una duda irracional porque Penélope es proverbialmente la esposa fiel. Pero el deseo del joven de liberarse de su destino y de su identidad le han conducido a tales fantasías[12] por las que después se excusa: «(Perdona mi arrebato, pero tú lo has provocado) pues tú me has preguntado y yo soy hijo de mi padre.» La respuesta del forastero vuelve, con tacto, las aguas a su cauce (222):

> Los dioses han hecho tu origen conocido / puesto que, como eres, te ha parido Penélope.

Mentes no quiere discutir que nadie tiene conocimiento de su propio nacimiento, pero, en este caso, el desarrollo posterior del niño excluye toda duda, pues Telémaco, como se ha visto, ha llegado a ser la viva imagen de Ulises[13]. De ello se deriva que el joven debe estar orgulloso de su linaje y que no tiene razón para rebelarse.

[11] Sobre la significación de (αὐτὸς) οἶδα «puedo testificar por mi propio conocimiento», ver más arriba p. 36, nota 27, y luego p. 317, nota 19.

[12] En esa sección son frecuentes los deseos soñados: 163-65; 196-99; 203-5; 237-40; 255-66.

[13] La interpretación de 1, 222 s. (ver *Amer. Journ. Philol.* 60, 1939, 477, nota 8) dada antes, se confirma por el paralelo exacto 4, 62-64. El τοι («tú») γενεήν en 1, 222 recoge el τοῦ μ' ἔκ φασι γενέσθαι del verso 220; y οὐ νώνυμνον (222) establece la excepción de lo que el joven había dicho

La escena analizada parece tan extraña y tan poco homérica, que se está tentado de renunciar a la interpretación propuesta, pero el texto no admite otra. El fragmento, sorprendentemente moderno, muestra lo lejos que la épica griega, en su etapa final, se encuentra de sus posiciones de partida. Está a punto de sobrepasar las fronteras puestas a este género artístico[14]. En tal dirección ya no hay progreso. Sólo se pueden esperar epígonos e imitadores.

La nueva humanidad que se abre paso en la *Odisea* sustrae de la épica las bases de su existencia. La forma épica fue creada para dar, directamente o mediante símbolos transparentes, cuenta completa y definitiva de los hechos como tales, pero no para oscilar en un nebuloso campo de posibilidades desdibujadas y vagos sentimientos. El estilo magnífico y el verso poderoso no se adaptan a las cosas sutiles o cotidianas[15] que ahora pretende expresar. Si antes todo lo que se nombraba o contaba era glorificado y sólo lo valioso tenía entrada en la epopeya, ahora las puertas de la poesía se abren a personas y cosas de todo tipo y la realización de los cantores ya no se traduce en servicio y celebración de los dioses y los grandes hombres. La poesía ya no estiliza como antes, sino que describe el mundo de modo realista y moderno.

La figura del héroe principal incorpora el espíritu moderno del modo más puro y pleno. Los oyentes contemporáneos podrían aprender de Ulises a dominar la vida. ¿Por qué entonces el rodeo por un arte originalmente establecido para mirar hacia atrás a un pasado diferente? La forma épica heredada ha tenido que ser alienada en su esencia o abandonada completamente para que la literatura pudiera cumplir las tareas que ahora se presentan: aprender a conocer el mundo como es, habérselas con las cosas del modo más ventajoso, y sacar cada uno adelante su vida.

En tal situación, aparecen la singular figura de Hesiodo, y también, con otra función muy distinta, la poesía lírica: Hesiodo para dominar el mundo exterior en el lenguaje y en el verso de la epopeya, de modo completo y didáctico; la lírica para comprender, desde dentro, la vida personal en una poesía de nuevo género. Ambas partes se han separado. La antigua unidad está rota.

en 216 sobre el anonimato de la paternidad. El aoristo ἔθηκαν no se refiere a algo futuro; por eso ὀπίσσω, «después» (como en *Od.* 14, 232) se aplica a lo que ha aparecido entretanto, tras la procreación (de modo semejante ἔπειτα en *Il.* 19, 113: «pero después el juramento se mostró como un gran error»).

[14] «La poesía épica presenta sobre todo al hombre actuando fuera de sí: batallas, viajes, empresas de todo tipo, que exigen cierta amplitud; la tragedia muestra al hombre vuelto sobre sí». Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung.*

[15] El epíteto «conductor de hombres» (ὄρχαμος ἀνδρῶν), acuñado para los jefes reales de ejércitos, se aplica ahora a un pastor de cerdos que tiene a un par de criados a su mando.

III

Hesíodo

1. EL POETA

Dentro de la más rigurosa estilización épica, que domina en la *Iliada,* el cantor narraba, de modo objetivo, historias escogidas acerca de algunos hombres y de los dioses. Las personas ocupaban un espacio propio, y el medio natural en el que los hombres existen, quedaba, en la medida de lo posible, excluido.

Por el contrario, Hesíodo expone en su primer gran poema, la *Teogonía,* de modo sistemático y global, el medio del hombre en su origen y estructura: las cosas del mundo, los dioses y fuerzas de la naturaleza, con excepción de los hombres mismos, los animales y las plantas. Las narraciones de la *Iliada* ignoraban la existencia ordinaria de los hombres corrientes, y sólo trataban de hechos y sufrimientos extraordinarios de los héroes orgullosos en la fuerza. Hesíodo, por el contrario, expone en una segunda epopeya, *Los trabajos y los días,* un cuadro del trabajo diario humano, de las reglas que lo condicionan, y da consejos para una conducta apropiada y justa. En una tercera obra, no conservada, trataba de las relaciones entre dioses y mujeres (humanas), de cuya relación proceden los linajes nobles actuales. La forma literaria es la épica, pero el lenguaje, el verso y el estilo se han abandonado. El contenido es altamente individualizado.

Cada una de las epopeyas conservadas, por su número de versos, equivale a un libro de la *Iliada,* pero al lector le parecen mucho más largas pues los contenidos se acumulan, las conexiones se complican y la comprensión de los términos es a menudo, difícil.

Por lo que de sí mismo dice, algo sabemos de este hombre singular que escribió estos poemas en torno al 700 (cifra insergura) en Beocia, poemas extrañamente provincianos, sorprendentes e inconexos y, sin embargo, de poderosa profundidad y fuerza elemental. La posteridad griega admiró a Hesíodo y reconoció la singularidad de su revelación poética.

¿Cómo pudo llegar el don del canto a Beocia y a los «cerdos beocios», según el dicho popular? El padre de Hesíodo fue un griego del este, un eolio de Cime en Asia menor, que encontró en la aldea montañosa y apartada de Ascra una nueva patria (TD 637 ss.):

> No huyendo de abundancia, felicidad, riqueza, / sino de la escasez, malvado don de Zeus / a los hombres, junto al Helicón, se asentó / en Ascra, penosa aldea, mala en invierno, / dura en verano. Y nunca buena.

Así lo cuenta su hijo Hesíodo con su característico humor ácido. Del este, traía el padre conocimientos nuevos para los agricultores de Ascra. Ascra está

en el interior mientras que Cime está en el mar, y los agricultores aprovechaban las temporadas en que no había trabajo en el campo para hacer pequeños viajes de transporte por el mar. En sus barcos, traían y llevaban mercancías. Hesíodo nunca viajó por mar excepto una vez que cruzó un pequeño estrecho, sobre el que ahora hay un puente, para ir y venir de Eubea. Pero su padre le comunicó las reglas de la navegación de modo tan preciso que su hijo las expuso en sus *Trabajos y Días.* ¿De dónde recibió su conocimiento de las cosas del mar?, pregunta indirectamente Hesíodo (TD 633-38; 646-51) y continúa (661): «Sin embargo (e. d., aunque carezco de experiencia personal) expondré el pensamiento de Zeus, portador de la Egida (e. d., las reglas de navegación), pues las Musas me han enseñado a cantar mi canto sin restricción»[1].

Hesíodo se sabe en posesión de una fuerza que le permite ignorar los límites restrictivos de la experiencia física directa. De las simples palabras de su padre es capaz de sacar una realidad establecida por los dioses que nunca ha visto con sus propios ojos; puede oir, pensar y hablar. Tal arte lo debe a las Musas, Hesíodo debió familiarizarse con el arte poético de las musas en los recitales de los cantores épicos que llevaban su arte, y buscaban su sustento, incluso en la provincia Beocia. De joven había adquirido la capacidad de imitar a los cantores itinerantes, y de componer y recitar él mismo con el lenguaje, el verso y el estilo aprendidos. Llegó a ser un cantor aunque sólo como profesión secundaria; la principal era la de pastor y agricultor. Una vez, viajó a Eubea como rapsoda y recibió un premio en unos juegos funerarios; fue el viaje en el que tuvo ocasión de subir a un barco.

El suceso decisivo de la llamada de las musas lo ha contado Hesíodo en su primer poema. Se suele llamar a tal pasaje su «consagración poética», pero las palabras que lo componen tienen otro sentido. En el comienzo de la *Teogonía* (22 ss.) alaba el poeta a las Musas:

> Una vez a Hesíodo enseñaron el regio don del canto, / mientras pastoreaba en las laderas del vaporoso (?) Helicón. / Estas palabras me dirigieron las diosas, musas olímpicas, / hijas de Zeus portador de la Egida:
> «pastores rústicos, indignas criaturas, tan sólo vientres, / decir sabemos mentiras que parecen verdades, / y también anunciar verdades, si queremos». / Así hablaron las hijas del Altísimo, las bien habladas, / dándome una vara de florido laurel / que cortaron, magnífico retoño, y me inspiraron / lenguaje sonoro para cantar el futuro y el pasado.

Así experimentó Hesíodo su vocación. Al joven pastor, quien con sus compañeros llevaba una vida dura y animalesca, en los pastos del verano y en la soledad de la desolada montaña, durmiendo en el duro suelo con el ganado de su padre, comprendió que se le abría un reino espiritual, muy por encima de las necesidades materiales: un dominio celeste, aéreo, peligroso, de palabras y pensamientos, en los que ser y parecer son más difíciles de distinguir que en los bajos niveles de las cosas cotidianas[2]. Fue consciente de su competencia en

[1] Para ἀθέσφατος ver *Antidoron,* Festschrift für J. Wackernagel (Göttingen, 1923) 281 s.

[2] Según el procedimiento arcaico, la peculiaridad del mundo espiritual de un cantor se caracteriza, contraponiéndolo tajantemente al mundo indigno de un simple pastor que vive en un

el arte de las musas y en adelante empuñó el bastón de los rapsodas. Pero no quiere recitar narraciones fantásticas, como ha oido con frecuencia a los otros rapsodas, sino anunciar la realidad. Se toma su arte con gran seriedad.

nivel animal. En esta esfera, al menos, no hay peligro de engaño: «el vientre» siempre sabe si está vacío o lleno. Si aceptamos literalmente que las Musas llamaron a Hesíodo cuando cuidaba los rebaños, podemos imaginárnoslo ejercitándose en el círculo de los pastores hasta dominar su arte. Pero no hay nada en Hesíodo de sensiblería bucólica; la existencia del pastor es para él animalesca. Acerca de los eslavos del sur Murko (ver antes p. 27, nota 1) 176, 10: «Entre los cantores abundan los pastores que no tienen otra cosa que hacer que guardar el ganado, rezar y cantar». Sobre el pasaje entero, ver K. Latte, *Autike und Abendland* 2 (1946), 152.

2. *TEOGONÍA*

En tiempos posteriores, la primera epopeya de Hesíodo recibió el nombre de *Teogonía*, e. d. «origen de los dioses». Si comparamos el título con el contenido efectivo, tendremos que entender sus dos partes principales en un sentido especial.

Entre los dioses de los que trata Hesíodo, no sólo están los dioses personales como Zeus o Apolo, sino también las grandes entidades de la naturaleza como tierra, cielo, estrellas o vientos, y fuerzas vitales como victoria, lucha o mentira. Por ello, el «origen de los dioses» equivale al origen del mundo. Y, por lo que se refiere al «origen» o «nacimiento», aprovecha Hesíodo el marco de un árbol genealógico de los dioses y el mundo para otros dos fines. Sigue la historia del universo hasta el presente, informando de cómo tres generaciones de dioses se pueden distinguir en el orden mundano. Y, en segundo lugar, especifica la naturaleza y función de los poderes con los que tiene que habérselas diariamente el hombre. Por otra parte, nada dice de formas de culto y veneración a los dioses[1], le interesa más bien clarificar la naturaleza de las fuerzas cuyo campo es el de nuestra existencia. En este terreno Hesíodo es un pensador profundo y productivo.

El contenido de la *Teogonía* de Hesíodo tiene un triple origen. Una parte procede de la fe viva que los beocios conservaban y de otras tradiciones apócrifas que Hesíodo conocía[2]. A este capítulo pertenecen mitos primitivos como el de la castración del cielo o el de las criaturas con cien brazos y otras leyendas tenebrosas sobre luchas crueles de dioses y acciones violentas. Estas leyendas permanecieron intactas, pese a la humanización y refinamiento que tuvo lugar en el este colonial. El segundo es el mundo homérico de los dioses. Hesíodo lo conocía con exactitud por las epopeyas épicas, a las que debía la posesión de un lenguaje y una forma en la que pensar y cantar. Pero no hay en la *Teogonía* nada más seco y sin vida que la parte que dedica Hesíodo, con gran concentración al sistema de los dioses homéricos (912-42). Los dioses personales de Homero y sus acciones arbitrarias no ofrecían base alguna para su tipo de especulación. Hesíodo creía también en esas figuras, pero tenía poco

[1] Hesíodo no distingue entre dioses que reciben servicios y sacrificios y las deidades que no poseen lugar de culto. Sólo una vez (*Teog*, 535 s.) se menciona y explica un ejercicio de culto. Ver más adelante.

[2] Han debido existir, antes y después de Hesíodo tradiciones continuas acerca de mitos cósmicos y divinos, de cariz metafísico, pero no sabemos casi nada de ellas. La tradición de carácter literario adopta sobre todo la forma épica e himnica. La *Ilíada* se refiere en unos pocos pasajes a esa masa de tradiciones. Cada año está más claro que mitos y leyendas del oriente próximo ingresaron en esas tradiciones.

que decir de ellas. El tercer elemento es una contribución de sus propios recursos. Sin duda, modificó en cierta medida las historias que recogió de la tradición. Por encima de esto, aporta muchas cosas que nunca habían sido vistas ni se habían dicho. Lo original no se distingue externamente de lo recibido, pues Hesíodo casi nunca presenta las reflexiones que le han conducido a un nuevo hallazgo, sino que afirma abruptamente lo que cree saber gracias a su intuición. Los pensadores griegos primitivos hablan siempre en términos apodícticos.

El marco narrativo de la *Teogonía* incluye muchas descripciones y referencias en las que Hesíodo no informa acerca de lo que sucedió en otro tiempo, sino que describe la situación existente y actual. Incluso las historias de la antigüedad, los mitos del mundo y los dioses le sirven ampliamente para hacer inteligible la existencia actual en el espejo del devenir. En todos los pueblos, la especulación primitiva incapaz del pensamiento abstracto, reviste sus ideas con la forma de narraciones míticas; e incluso Platón ha hablado mediante mitos, cuando ha querido dar forma a lo indecible. Tales mitos no deben ser tomados demasiado literalmente; lo importante son los pensamientos que expresan[3]. ¿En qué medida Hesíodo tiene sus significativas leyendas por literalmente verdaderas? Como sabemos, no se trata en tales casos sólo de fe o incredulidad, sino de una gama de matices entre un sí y un no radicales. Y no podemos discernir en detalle en qué medida Hesíodo quiso que fuera entendido literalmente. En todo caso, hay también en él mitos que apenas son un revestimiento de lo que el poeta no pudo formular directamente. Un traje puede cambiarse según la necesidad, y Hesíodo, como Platón, a menudo expresa la misma verdad por medio de mitos diversos, que literalmente podrían contradecirse entre sí.

He aquí un ejemplo. Zeus y los suyos planean quitar por la fuerza el poder a los Titanes. Hesíodo cuenta que Zeus, antes de empezar la lucha, liberó a tres cíclopes de la prisión en la que su padre Urano (el Cielo), primer señor del mundo, los tenía recluidos. Los nombres de los tres cíclopes se derivan de las palabras relámpago, trueno y resplandor. «Tenían fuerza, poder y habilidad en su trabajo» y eran los creadores del trueno y el rayo. En agradecimiento por su liberación, entregaron a Zeus el trueno y el rayo. Con ellos luchó Zeus contra los Titanes y "gracias a tales armas" (o "tales ayudas") gobierna sobre los mortales e inmortales» (139-46; 501-6; 690 ss.). El sentido de la leyenda es simplemente que Zeus se adueñó de los medios más potentes de dominio con los que conquistó el gobierno del mundo y con los que también ahora puede imponer su voluntad contra todo obstáculo.

A este mito, se asocia otro similar en la *Teogonía.* Entre la facción de Zeus y los Titanes, duró, diez años, una terrible guerra sin un final claro. Entonces liberó Zeus a tres gigantes de cien brazos de las profundidades de la tierra, donde los había confinado su padre Urano. A los liberados, dieron los dioses

[3] Pero el primitivo creador de mitos no tenía conciencia clara de la parte de verdad de sus creaciones y de lo que era mero revestimiento. En el único lenguaje que estaba a su disposición, ambos elementos confluían. En la transmisión subsiguiente pudo perderse completamente la significación propia del mito; se le pudo considerar ingenuamente como «dinero contante y sonante» o leer en él un sentido nuevo y productivo.

néctar y ambrosía, e. d., rango divino. Lucharon pues los tres gigantes con los titanes y decidieron la guerra en favor de Zeus (147-53; 617-63; 713-17). En esta versión, el rayo y el trueno son sustituidos por cientos de brazos que se ponen al servicio de Zeus, y se ve claramente que no se trata en los mitos tanto de los medios específicos puestos a disposición de Zeus, cuanto del poder brutal y coactivo con el que consigue el dominio del mundo y lo mantiene[4]. Zeus y sus compañeros son ciertamente más inteligentes que los viejos poderes (655 ss.) pero menos fuertes y violentos. Por eso tenía Zeus que hacerse con algunos de los viejos poderes titánicos, poderes de fuerza brutal. De la misma manera, un pueblo civilizado que quiere someter a uno bárbaro, atrae a parte de él a su lado, y con su ayuda somete al resto. Y así como los linajes que han colaborado reciben un premio y un estatus privilegiado que asegure su lealtad, así los seres de cien brazos fueron elevados por Zeus a un rango divino, en recompensa por los servicios prestados a los dioses.

Si seguimos la línea de este mito con la ayuda de nuestras concepciones más abstractas, observamos que el poder bruto por el que el dios gobierna, no es una cualidad propia del mismo dios, sino sólo un instrumento que utiliza. Las fuerzas que están a su disposición, son, por así decir, sus obedientes servidores, y ellos mismos son divinos en la medida en la que imponen la voluntad de dios al mundo. A este y otros pensamientos ha dado forma Hesíodo en una tercera leyenda. Ningún texto antiguo menciona ni alude a esta leyenda, y por eso es probable que Hesíodo la inventara. La cobertura mítica es ahora más tenue y transparente que en las otras dos. Los que ayudan a Zeus en esta leyenda no son monstruos primitivos sino factores reales de la vida que operan en todos los lugares en los que dioses u hombres ejercen sus poderes. Son entidades tales como la Envidia, la Victoria *(Nike)*, el Poder y la Fuerza. La narración de Hesíodo, que en su comienzo está determinada por el marco genealógico al que está incorporada, dice así (383 ss.):

> Estigia, hija de Océano y esposa de Palante, parió / en su palacio a Celo y Victoria, de hermosos tobillos, / y a Poder y Fuerza, distinguidos hijos.
> No tienen casa aparte, mas viven junto a Zeus, / ni van a sitio alguno sino en el séquito del Dios: / su lugar permanente el del tronante Zeus. / Esto había tramado la inmortal Oceánide, / Estigia, el día en que el Olímpico lanzador de relámpagos, / en el inmenso Olimpo, convocó a los dioses inmortales / y habló así: Quien, junto a él, con los Titanes luche, / será de honores lleno, y su gloria pareja / a la del círculo de dioses inmortales.
> Y a quienes el honor y la gloria perdieren bajo Cronos / les serán reintegrados como les corresponde.
> Fue entonces la primera, al Olimpo, la inmortal Estigia / junto con sus hijos, según el plan de su padre. / Zeus le dió honores y colmó de regalos: / ella sería el gran juramento de los dioses, / viviendo sus hijos en su mansión por siempre / y así como ante todos prometió, lo cumplió / hasta el final. Pues él tiene el poder y la soberanía.

[4] Según la *Ilíada* (1, 401 s.) uno de los gigantes de cien brazos ayudó a Zeus a reprimir una revuelta de los demás dioses. Según Hesíodo esos gigantes fueron confirmados en el poder por Zeus para vigilar a los vencidos Titanes (734 s.; 815-19).

El parentesco de la tercera leyenda con las dos anteriores[5] es evidente, pero el pensamiento es ahora más maduro y general. Hesíodo ha meditado sobre la naturaleza de la soberanía: el poder del más alto sobre el mundo, el legítimo poder de un príncipe sobre los súbditos y el de un vencedor sobre los sometidos[6]. Ahora bien, la soberanía se basa en la voluntad de poder («Celo») y en el dominio afectivo («Poder») que ejercer la «Fuerza» física y moral y logran la «Victoria» (Nike de delicados pies) sobre los recalcitrantes. ¿Se deduce de aquí que la soberanía legítima deriva del poder con el que se impone y de el derecho en lo que conviene al fuerte? ¿Es el derecho un servidor del poder soberano? La respuesta de Hesíodo es que, por el contrario, los cuatro —Celo, Poder, Fuerza y Victoria— son servidores y criados del más Alto, y, por lo tanto, del derecho. Pues los *Trabajos y los Días* muestran que Zeus es para Hesíodo el portador divino del derecho. Los cuatro, dice, están en casa de Zeus y hacen siempre su voluntad. Van a los hombres a los que Zeus les envía. El poder es en sí mismo tan bajo[7] como estúpido y dependiente[8], pero esa relación de servicio les proporciona «honor y gloria» (396). Se trata de un pensamiento de verdadero interés[9].

La leyenda de los cuatro hermanos fue evidentemente inventada por Hesíodo para expresar en el lenguaje del mito las verdades encontradas por él. En paralelo, y despreocupándose por una estricta coherencia, reprodujo la narración más primitiva de los Cíclopes y los seres de cien brazos que le había legado la antigua tradición. Credulidad estólida y ancestral y especulación despierta y abierta al futuro coexistían en su mente como era de esperar en esta fase[10].

El cuadro de la génesis y naturaleza del mundo que Hesíodo traza es especialmente rico en pensamientos seminales, que posteriores filósofos acogerán y desarrollarán.

[5] Ver en particular 403 «Zeus es el señor gracias a su alianza con los cuatro», 506.

[6] La ampliación del tema era natural, puesto que, según la fe griega, que Hesíodo compartía (*Teog.* 96), todo poder en la tierra viene de Zeus.

[7] Encontramos pensamientos semejantes sobre la subordinación del poder a Zeus en la introducción del *Prometeo* de Esquilo. En un pasaje interesante de la *Iliada* (5, 897 s.) se observa que el salvaje Ares, amante de la guerra, en realidad es «inferior a los habitantes del cielo».

[8] Esto se deduce, al parecer, del hecho según el cual, los cuatro hermanos no pueden tomar por sí una decisión sin ser llevados por su madre a Zeus.

[9] A la objeción de que con frecuencia la injusticia triunfa, opondría Hesíodo su convicción de que toda injustica, tarde o temprano, es castigada (TD 213-24, *passim*). Sobre la leyenda en su conjunto, ver *Frühgriech. Denken*² 324-29; F. Schwenn, *Die Theog. des Hesiodos*, Heidelberg, 1934, 99 s.

[10] El mito de los cíclopes y el de los gigantes de cien brazos pierden credibilidad al competir con otros, como el de los cuatro hermanos. Sin embargo, tal como los cuenta Hesíodo, son demasiado firmes y contundentes como para tomarlos como meros símbolos; Hesíodo debió en cierta medida creer en su exactitud literal. En general, no podemos ni pasar por alto el rico conjunto de ideas de Hesíodo, ni interpretar las creencias primitivas a la luz de esas ideas. Los purismos radicales no sirven para nada; aunque, sin duda, los textos de Hesíodo están ampliamente interpolados, es preferible ser con este autor tolerante que severo. Cualquier intento de reducir a Hesíodo a fórmulas de cualquier tipo, corre el riesgo de desconocer al poeta y su posición en la historia. Tampoco es convincente la fórmula, según la cual la *Teogonía* persigue la sistematización de los dioses homéricos.

En primer lugar, surgió, según Hesíodo, el Caos (116) e. d., el vacío entreabierto[11]. Antes no había nada, sólamente un vacío que todo lo absorbía y abarcaba. Después, se formó la «Tierra de ancho pecho, suelo seguro de todas las cosas». Para el campesino Hesíodo, el mundo entero de objetos y seres se basa en la tierra y de ella procede. En tercer lugar, la energía de futuras producciones, «Eros, el más hermoso de los dioses y los hombres». Del Caos (vacío), surgieron la Oscuridad y la Noche. Ambas están emparejadas, y mediante el poder del Amor creador (Eros), las fuerzas positivas brotan de las potencias negativas: el Día y la claridad celeste (Eter). El Día es así hija de la Noche y la Claridad celeste hija de la Oscuridad: el no ser precede al ser[12].

La Tierra, por su parte, produce al Cielo (Urano) para envolverse a sí misma (126) y a las altas montañas. Sin mediación de unión sexual, engendra a Ponto, el rugiente mar, que en la poesía griega es el arquetipo de la falta de amor y de la fría crueldad. Después, la Tierra se une con el Cielo, la Tierra con el Mar y los hijos se emparejan a su vez. El mundo se completa y llena de seres. El Cielo (Urano) es el primer señor del mundo. A causa de su crueldad, se sublevan sus hijos, los Titanes, acaudillados por Cronos. Cronos castra a su padre y los Titanes consiguen el poder sobre el universo. Pero son derribados por la generación siguiente. Zeus, hijo de Cronos, con sus hermanos e hijos domina a los Titanes y los aprisiona en las profundidades de la tierra. Así llega al poder la generación de dioses que guía ahora los destinos de los hombres.

De las batallas entre las generaciones de dioses, Hesíodo cuenta historias violentas y crueles, cuyo oscuro sentido es difícil adivinar. Pero en las genealogías que establece, todo está perfectamente claro. A los descendientes de Cielo y Tierra pertenece, predominantemente, lo que es fuerte e inteligente; a los del Mar, lo cambiante e informe. De uno de ellos, Ceto (nombre derivado de la palabra que significa monstruoso), proceden los monstruos; las estrellas proceden de Astreo, su padre; los ríos son hijos del protorío Océano[13] y las fuentes y arroyos son hijas de Océano[14]. De esta manera queda claro que las entidades individuales derivan de ciertas cualidades y tipos básicos y así han de ser entendidos. La confusa variedad de fenómenos se reduce a pocos principios, que así pueden ser dominados mentalmente[15].

[11] La noción de «caos» como mezcla desordenada se basa en una confusión con el estado primario del mundo postulado más tarde por Anaxágoras. Ver *Ovid.* (Berkeley, 1945) 209, nota 6.

[12] Según los primitivos el día seguía a la noche, y no al revés.

[13] El océano era concebido como un río que rodea el mundo (sólo más tarde se convirtió en un mar); pues las masas de tierra debían estar separadas, y rodeadas, por el otro elemento, el agua. Limitando el cielo, fluye la corriente en el mismo sentido en el que giran las estrellas, y constituye la vía por la que el sol y otros astros van desde el lugar de su puesta al de su salida (ver luego p. 205 s. y 269 s.). Según Homero las estrellas se bañan en el Océano.

[14] La idea de que Océano es el padre y origen de todos los ríos era algo conocido antes de Hesíodo. Incorpora un determinado prototipo: Océano es el «río perfecto» (242), y no un río empírico, sino uno postulado (ver la nota anterior). Por el contrario, probablemente Hesíodo inventó a Astreo y Ceto, y en este caso se acentuó la abstracción, Pues Astreo no es una estrella, sino la potencia astral, y Ceto es también lo informe, no algo sin forma.

[15] La obra de Linneo es el resultado de una tendencia análoga. Su sistema de los tres reinos naturales —animales, plantas y minerales— no era una doctrina genealógica, sino la reconstrucción del plan divino de la creación. También escribió Linneo un tratado sobre los *Genera Morborum.*

Junto al sistema de las cosas positivas, que proceden de la Tierra, madre primordial, sitúa Hesíodo un segundo sistema de cosas negativas. Del Caos y el vacío nacieron Oscuridad y Noche. En unión amorosa produjeron el Día y la claridad del cielo, pero, por separado, sin el poder productivo del amor, la Noche se convierte en madre primordial de todo lo negativo (211 ss.)[16]. Engendra los poderes de la muerte y a la Muerte misma, y por lo tanto, la aniquilación de la vida y la dejación de la vida; el sueño y los sueños y con ellos la vida inconsciente y la experiencia de lo irreal. Se trata, pues, no de cosas que son nada, cosas nulas, sino de cosas cuyo concepto exige la posición de algo, pero un algo de naturaleza negativa[17]. Otros hijos de la Noche son «Burla» (μῶμος, degradación, oscurecimiento de valores); «Miseria», «Castigo»; *Némesis* (desaprobación), «Vejez» (decadencia); «Engaño»; «Eris» (conflicto); y otras potencias destructivas. Pero las Hespérides (ninfas de la tarde) son también hijas de la Noche (215), al parecer porque tienen su vivienda «en el límite de la Noche» (275). En la construcción de árboles genealógicos, se cruzan, en Hesíodo, varias ordenaciones. En cuanto madre de las Hespérides la Noche es un fenómeno físico, mientras que, en cuanto madre de la Miseria, Engaño, etc. es el principio metafísico de lo negativo. Ambos planos están presentes cuando se introduce el «Placer del amor» (224): es, tanto un hijo de la noche física, bajo cuya protección se unen los amantes, como también del principio negativo, por la asociación del Amor y el Engaño (ver 205 s., 224 y la leyenda de Pandora, más abajo p. 122): la urgencia del amor priva al amante del entendimiento (ver *Frühgriech. Denken*², p. 320 nota 1).

En correspondencia con los cambiantes puntos de vista de la ordenación clasificadora, en la utilización por Hesíodo de la expresión figurada «parió», se incluye también el sentido literal. En la continuación del árbol genealógico, recibe la expresión «parió» un nuevo significado. Eris (conflicto, hostilidad), hija de la noche, da a luz a su vez a hijos, y ocurre ahora que la filiación no significa una relación de subsunción bajo un concepto general (todo lo particular negativo se deriva del concepto de lo negativo), sino que los hijos de Eris son consecuencias efectivas del conflicto, y, en tal medida, los engendra la hostilidad. También ellos son de naturaleza negativa: Tormento, Olvido[18], Hambre, Dolor; Batalla, Guerra, Homicidio; Disputa, Mentira, Engaño; Injusticia, Ceguera; y Juramento (consecuencia de un litigio), «que causa máximo daño a los hombres cuando es un juramento falso deliberado»[19].

Si en estas genealogías las relaciones familiares son sólo un símbolo de tipos diferentes de parentesco natural, lo mismo podría expresarse con otras imágenes. Así como en la parte genealógica todo lo negativo constituye una rama del árbol, así también en otro pasaje posterior (744-806), algunas de estas

[16] También en el mundo de la apariencia de Parménides la potencia negativa originaria recibe el nombre de «noche».

[17] Dicho en griego: no οὐκ ὄντα sino μὴ ὄντα. La filosofía griega posterior debatió profundamente la naturaleza problemática del μὴ ὄν.

[18] En el calor del conflicto el campesino «olvida» su trabajo y deberá pasar hambre.

[19] En la posteridad de la noche, todo conflicto, incluidos los litigios, muestran su aspecto destructivo. La lucha constructiva, fundadora de orden, está representada por los cuatro hijos de Estigia, la madre del juramento. Del mismo modo, los vientos bienhechores, que tienen origen celeste (378-80) se distinguen de los destructivos, cuyo abuelo es Tártaro (869-80).

cosas negativas[20] son atribuidas a un determinado ámbito del mundo, o, más bien, a un submundo bajo el mundo corpóreo. Ese submundo es un monstruoso abismo, «un gran vacío bostezante» (*chasma* 740 s. = chaos, 814, y 720-25), y, por lo tanto, una parte de aquel «vacío» que se formó en primer lugar, antes de la Tierra y el mundo positivo submundanos, aparecen nuevos pensamientos, como, por ejemplo, la relación de noche y día. La Noche, que antes era hija del «Vacío» y madre del Día, ahora habita con sus hijos (ver más arriba). La descripción de los habitantes del Tártaro empieza así (744):

> Allí está el lugar horrible de la oscura noche, / cuya morada recubren negras nubes.
> Delante, el hijo de Jápeto sostiene el ancho cielo, / de pie, con su cabeza e incansables brazos, / sin vacilar, allí donde se encuentran Noche y Día / y se saludan, cruzando el poderoso umbral de bronce, / una entrando, otra saliendo. Nunca acoge a ambos / la morada. Siempre uno se aleja dando vueltas / sobre la ancha tierra, la otra aguarda dentro / esperando la hora de la marcha.
> Uno lleva la luz y la visión a los mortales, / otra el Sueño en sus brazos, hermano de la Muerte, / noche funesta oculta en densa niebla.

En una viva imagen, se presenta el umbral en el que se encuentran el Día y la Noche, la unión de los oyentes que se excluyen y se refuerzan simultáneamente. Siempre es día o noche y el umbral es esa «o» (disyunción), en un sentido más metafísico que espacial[21]. Y continúa:

> Allí tienen su morada los hijos de la oscura Noche, / dos dioses potentes, Sueño y Muerte, a quienes nunca mira / Helios, astro del día, con los rayos lucientes de sus ojos, / cuando hacia el cielo sube, o de él desciende[22]. / De ellos, uno recorre los campos y la ancha espalda / del mar, suave y tranquilo para el hombre, / pero de hierro es el corazón del otro, su alma / de hierro, despiadada, en su pecho, y al que captura / retiene para siempre. Hasta para los inmortales es odioso.
> Allí, están las sonoras moradas del rey subterráneo, / Hades poderoso, y la reina Perséfone.
> Un perro peligroso y despiadado monta guardia / en la puerta, con sus artes perversas: saluda / al que pasa meneando la cola y las orejas.
> Nadie puede salir, pues, espiando, acecha / y devora al que cruza por la puerta. / Allí, también habita la cruel diosa Estigia[23], / para los inmortales odiosa, hija mayor de Océano, / que gira sobre sí mismo, muy lejos de los dioses. / Su casa es una bóveda de gigantescas piedras / que en columnas de plata se extienden hasta el cielo...

[20] Otra vez se mencionan sus nombres: el vacío, la noche, la muerte y el sueño; y el juramento (esta vez Estigia, el juramento divino) como consecuencia de la disputa.

[21] En caso contrario habría de estar simultáneamente en oriente y occidente. La descripción que hace Hesíodo del submundo no tiene pretensiones topográficas.

[22] También esto tiene intención metafísica: físicamente Helios mira a los dormidos y los muertos, pero la oscuridad misma a la que están desterrados no es iluminada por la luz del sol.

[23] El nombre de «Estigia» está relacionado con la palabra «aversión».

Las hermosas y ricas imágenes de este lenguaje hablan por sí mismas. La energía y viveza de la representación eran para Hesíodo más importantes que la estricta consecuencia. También aquí, las mismas cosas aparecen con distintas imágenes: la muerte como muerte, como reino de Hades, como perro. El modo arcaico de pensar no trata con un objeto fijándolo definitivamente y pasando a otro; más bien acostumbra a girar en torno al objeto para captarlo siempre, de nuevo, bajo aspectos cambiantes. Esto ocurre en la Teogonía de Hesíodo en detalle y en su conjunto.

La descripción del submundo comienza con versos de fuerza apocalíptica (736):

> Allí están en hilera las fuentes y los límites / de todo: de la oscura Tierra, del umbroso Tártaro, / del poderoso Mar, del estrellado Cielo. / Abismo difícil, bronco, amenazante, que los dioses odian, / vacío y terrible. Si un hombre lograra franquear su puerta / vagaría un año sin llegar al fondo.
> Borrasca tras borrasca, lo zarandearían / de un lado para otro. Hasta para los dioses un prodigio.

Profundas especulaciones ontológicas implican estos versos. Al principio, habíamos oido que, antes del ser, fue el «vacío» en el que afloró el ser. Aquí no se habla del origen del mundo sino de su estructura, y Hesíodo dice que los «límites» y las «fuentes» (o «raices», 728) de todas las cosas se superponen al «abismo vacío». Para decirlo en nuestro lenguaje: todo ser existe porque (espacial, temporal y lógicamente) se contrapone a un vacío no ser, y se determina en lo que es por su delimitación respecto a lo que no es: el «vacío». Por eso, el universo y todas las cosas «en hilera» tienen sus límites en el «vacío», y como «límite» no es sólo fin, sino también principio, las fronteras de las cosas son sus «fuentes» y «raices», pues a su delimitación frente al no ser deben su ser y su esencia[24]. En un lugar paralelo (811 ss.), profundizando en viejas ideas (ver *Il.* 8, 15), postula Hesíodo que en la entrada al submundo hay «una puerta de piedra con umbral de bronce, indestructible, asegurado con profundos cimientos, autoformado». Cuando Hesíodo describe el umbral entre

[24] En los versos 736 y siguientes se distinguen cuatro reinos: el Tártaro, oscuro y nebuloso, la Tierra, oscura y sólida, el Mar, ἀτρύγετος (?), y el Cielo, adornado de astros lucientes. Los «límites» se llaman «fuentes» con relación al mar, y «raices» con relación a la tierra (728, ver TD, 19 y Píndaro *Pit.* 9, 8). Atlas, inmóvil bajo su carga, es la base del firme cielo (ver p. e. Píndaro, *Nem*, 6, 3 s.) en los límites de la tierra (518), inmediatamente antes (746) del comienzo del Tártaro; este comienzo está defendido por un muro de bronce (726); además cierra su entrada un triple cinturón de noche (726 s.) y tormentas furiosas (742 s.). La descripción no es muy coherente, porque las cosas de las que trata han de ser entendidas más simbólica que literalmente. La idea de unas «raices» conjuntas para la tierra, el aire y el cielo, se mantiene hasta Lucrecio (5, 554-63), aunque contempladas como agrupaciones, mitad mecánicas, mitad orgánicas. Píteas escribió (según Estrabón 2, 4, 1 = Fr. 7 a 1 Mette) que en sus viajes había llegado al alto norte y visto un lugar «en el que ya no hay tierra, ni agua, ni aire, sino una mezcla de las tres cosas», y le habían dicho que «la tierra, el mar y el universo se mantienen flotando y que así es el vínculo (δεσμός) del universo: Antes de sus viajes ya tenía Píteas en su mente, con toda seguridad, una teoría sobre la sujeción del mundo en el polo norte y su flotación en el espacio, y habría tenido que interpolar estas teorías con lo que veía y le contaban. Cuando Estrabón cuenta, según Píteas, que el lugar de unión es μήτε πορευτὸς μήτε πλωτός, nos recuerda la descripción que hace Ovidio de la mezcla originaria (*Metam.* 1, 16) *instabilis tellus, innabilis unda.*

el mundo de las cosas y el vacío como indestructible, enraizado e independiente, expresa a su modo el pensamiento según el cual los límites no son un producto secundario del choque entre el ser y el no ser, sino al revés, el presupuesto primario y autónomo de todo ser[25]. De nuevo el umbral de una puerta marca la «o» de una alternativa: ser o no ser[26]. Hesíodo no habría podido concebir y expresar tales pensamientos en un lenguaje abierto, conceptual, sin codificar. El camino de su pensamiento es un camino sin fundamentos, abismal, y no nos sorprendemos de que llame a esas fuentes y límites «difíciles y broncas», «incluso para los dioses». El metafísico se turba cuando su especulación abandona el mundo familiar del cielo y la tierra, los dioses y los seres, para abordar sus límites y su más allá. Como si las tormentas, las misteriosas fuerzas del vacío bloqueasen la entrada[27].

La descripción del submundo se enlaza con la narración de la batalla de los dioses y Titanes bajo la dirección de Zeus. Los vencidos Titanes son desterrados del mundo positivo (813) y aprisionados en el inframundo. Al igual que más tarde en Heródoto, el amplio marco histórico se adapta para aceptar materiales de todas clases.

Difícilmente podemos dar cuenta del contenido de este desorganizado poema, puesto que gran parte es escasamente inteligible y hay que contar siempre con la posibilidad de corrupciones textuales e interpolaciones de mano ajena. Artísticamente es muy desigual; en general, muy inferior a las epopeyas homéricas, y desprovisto de su brillante elegancia. Sólo imperfectamente manipula el poeta un lenguaje épico ajeno.

Lo que Hesíodo pensaba de su arte podemos deducirlo del proemio a la *Teogonía.* Los rapsodas comenzaban su recital con una plegaria y alabanza al dios, y Hesíodo abre la *Teogonía* con un largo himno a las Musas que lo liberaron de la embrutecedora animalidad y lo bendijeron con un don maravilloso. Con imágenes atractivas describe la gracia de las diosas y exalta de modo altisonante el poder de su arte. Cuando un poeta canta la gloria de los hombres de otros tiempos o de los dioses, incluso un oyente profundamente preocupado olvida inmediatamente su pena (98-103). Como guardianas del remoto pasado, las Musas son hijas de la Memoria *(Mnemosyne)*, pero causan el olvido *(lesmosyne)* (54 s.). Viejas historias dominan con su voz recientes dolores (98-100). Pero el poder de las Musas se muestra no sólo en la canción que resuena en las horas de fiesta. También se hace presente en la plaza del mercado si el rey que allí pronuncia sentencias justas ha recibido en su nacimiento el don de las Musas. Frente a la tradición, Hesíodo ha ampliado la esfera de las Musas hasta abarcar el poder que late en la palabra de un rey inteligente y justo. El discurso de tal rey pacifica las grandes disputas (86 s.), de la misma manera que la canción del cantor suaviza el dolor reciente (98-

[25] Por eso no se puede contraponer lo producido artificiosamente con lo «autogenerado» (αὐτοφυής), pues no es admisible que uno de los elementos originarios de la estructura cósmica sea hecho y no devenido. El contraste se da entre lo primario y lo secundario.

[26] Es evidente la conexión con las especulaciones posteriores relativas al πέρας y a lo negativo como presupuesto de todo ser (Parménides).

[27] Según Ferécides (*Vorsokr.* 7 B 5) «guardan el Tártaro las hijas del viento norte: las Harpías y Zíela (tempestad), y ahí destierra Zeus a los dioses que se extralimitan». Ver también los δεινοὶ ἄνεμοι en el submundo, según Platón (*Fedón,* 112 b).

103). Si un ciudadano ha sufrido una injusticia, el juicio del rey «restablecerá sin esfuerzo las cosas con suaves palabras» (μετάτροπα τελεῦσι, 89), igual que la canción del cantor «distrae» los ánimos (παρέτραπε, 103)[28]. Las palabras dichas con suavidad (ἔπεα, 90) por el rey producen hechos reales (ἔργα, 89). Esto supera (προφερεστάτη, 79) al cantor que hace olvidar los hechos, pero la fuerza es de la misma naturaleza y origen. Al lado de la función real que viene de Zeus, está la función poética que viene de Apolo y las Musas: ambas se distinguen por el don de un discurso atractivo y persuasivo[29]. Muchos han creido que el cantor tiene el rango del rey, y los griegos primitivos asignan al poeta una alta posición. En el caso de Hesíodo, se añade la circunstancia de que vivió entre campesinos beocios, sobre los que su vocación le hizo sentirse superior. Su aislamiento, que expresa con aguda claridad, por contraste con los embrutecidos pastores, fortaleció en el poeta la conciencia de su misión profética y dió a su genio especulativo una fuerza tranquila e indomable[30].

[28] Ver también παραιφάμενοι 90. El paralelismo entre las acciones del rey y del cantor es evidentemente intencional.

[29] Ver P. Friedländer, *Gött. Gel. Anzeigen*, 1931, 249. En *T y D* la relación del rey y el cantor se ha cambiado. Si antes había glorificado al rey ideal, ahora tiene sus reservas con los reyes reales; y como éstos se han revelado corruptos, asume por su parte, con sus palabras, «resolver la gran disputa», que según la *Teogonía* (87) es la tarea de los reyes.

[30] La sección anterior sobre la *Teogonía* ha mostrado probablemente que, aunque la épica se ocupa del mito, hay en ella poderosos intentos de clara especulación sobre cuestiones fundamentales de metafísica, y que tales cuestiones no comienzan con la filosofía de Tales y Anaximandro. Si bien la opinión de Aristóteles es (*Metaf.* 4, 1000 a 18): περὶ τῶν μυθικῶς σοφιζομένων οὐκ ἄξιον μετὰ σπουδῆς σκοπεῖν («no vale la pena examinar seriamente las opiniones de los que se ejercitan en el mito»), hay razones para pensar de otra manera. Sobre metafísica cosmogónica en el lírico Alcmán.

3. *LAS «EEAS»* Y EL POEMA POST-HESIÓDICO DEL «*ESCUDO*»

Los rapsodas épicos, de los que Hesíodo había aprendido su oficio, habían desarrollado al máximo el arte de comenzar un recital, pero no tenían un modelo de conclusión, sino sólo para las transiciones (más arriba p. 14). La *Teogonía* de Hesíodo, tal como ha llegado hasta nosotros, no termina cuando se han narrado todos los «nacimientos de los dioses». Después de un breve catálogo de las esposas divinas e hijos de Zeus y otros dioses, el autor se despide de su tema (963), pero, con ese mismo impulso, propone uno nuevo, el de los enlaces entre diosas y hombres mortales, de los que proceden «niños deiformes» (1019 ss.). Después sigue una transición a un inventario de las muy numerosas uniones entre dioses y mujeres mortales, de las que salieron los míticos fundadores de los linajes griegos (Pap. Ox. 2354, v. 23, R. Meriselbach, *Die Hesiodfragmente auf Papyrus*, Leipzig, 1957):

> Contad con clara voz, musas olímpicas, / hijas de Zeus, portador de la Egida, a esas mujeres, / las mejores de todos los tiempos, las cuales... / soltaron su cinturón... / para unirse con dioses... / Entonces hubo comida y asiento comunes: / los inmortales en la mesa de seres mortales.

La epopeya de la genealogía de los héroes, que continuaba la *Teogonía*, se ha perdido pero, por los fragmentos conservados y su enorme repercusión en la antigüedad, podemos formarnos una idea de ella.

La obra recibió en la antigüedad el nombre de «Catálogo de mujeres», o, según la fórmula estereotipada con la que comenzaban sus secciones, las *Eeas*[1]. No sabamos si Hesíodo intentó que su registro de nobleza fuese completo[2], pero tal orientación está implícita en el tema. No es de extrañar que el catálogo fuese ampliado y completado en tiempos posteriores. El lenguaje épico corriente se prestaba a tal tarea. Poseemos completa una de las *Eeas*, pero en su redacción actual no es de Hesíodo[3]. Con una facilidad algo banal que se separa claramente del estilo de la *Teogonía*, el autor trata de Alcmene, la más insigne de las mujeres mortales por su figura y ánimo, y la historia de

[1] Gramaticalmente ἤ o οἵη se relaciona con οἷον, que introduce un ejemplo o referencia; para οἷος como introductor de una narración, ver p. e. *Od.* 4, 242; Píndaro *Pit.* 9, 105.

[2] En la *Teogonía* (337-70) Hesíodo nombra 25 ríos hijos del Océano y 40 + 1 arroyos y fuentes. Después dice que sólo menciona los más importantes, porque en realidad hay 3.000 fuentes y otros tantos ríos. Para un mortal sería difícil conocer todos sus nombres, pero la gente que vive cerca, los conoce. Hesíodo no intenta ser exhaustivo.

[3] En las *Eeas* originales de Hesíodo no pudo faltar el origen del beocio Hércules. Quizás algo del material original está en los primeros 56 versos.

su unión con Zeus y el nacimiento de Hércules. A esta narración del nacimiento del «defensor contra la destrucción de hombres y dioses» (29) siguen unos 400 versos en los que se narra la lucha de Hércules con Cicno. Cicno era, según se nos cuenta, un ladrón que saqueaba a los peregrinos que iban a Delfos (479 s.), y por ello Apolo envió a Hércules para matarlo (69). El padre de Cicno es Ares, la misma guerra, que intenta vengar en Hércules la muerte de su hijo. Pero, con la ayuda de Atenea, Hércules vence también al dios. Este trasfondo religioso y moral esté sólo indicado, pero la narración entera trata de modo peculiar el tema: ¡guerra a la guerra!

La derrota de un violento ladrón, que es hijo de la «Guerra» (Ares)[4], por el gran guerrero Hércules, que logra la paz y seguridad para hombres y dioses, sirve de marco para exponer el completo horror de la guerra y el combate mortal. Este es el verdadero tema. Para tal fin se sirve el poeta de una forma tomada de la epopeya homérica. Cuando la antigua epopeya iba a narrar las grandes hazañas guerreras de un héroe, anteponía una descripción de su armadura. El cantor nombraba, pieza por pieza, las armas que el guerrero se ponía, describiéndolas como instrumentos de poder destructor. La apariencia externa de los instrumentos mortíferos son el símbolo de las fuerzas terribles que se desencadenarán en la inminente batalla[5]. Del mismo modo y con iguales imágenes, se describe ahora la armadura de Hércules, pero el poeta va más allá que la epopeya homérica. Hércules se cuelga el carcaj (130 ss.):

> ... y en él muchas flechas / terribles, mensajeras de muerte que quitan la palabra. / En su punta, llevaban muerte y lágrimas, / lisas en la parte media, y al final / cubiertas con rauda pluma de roja águila.

Las partes de la flecha se describen para hacer pensar en su triple función: el rápido lanzamiento, el vuelo tendido y deslizante y el golpe mortal. La inclusión de las «lágrimas» en el cuadro no es un rasgo homérico.

El punto culminante de la narración es la descripción del escudo, que con sus 180 versos, comprende más del tercio del total. De ahí el título de «Escudo de Hércules» que recibe el poema. Al igual que el escudo de Aquiles en la *Iliada*, también el de Hércules lo ha hecho Hefesto y está adornado con increíble multitud de figuras. Pero, mientras que las figuras del escudo de Aquiles se refieren al mundo y la vida de los hombres, el escudo de Hércules, tal como aquí se describe, tiene sólo como referencia el tema de la «guerra». Como contraste, se añaden dos figuras simétricas, para poner de relieve con la técnica arcaica de la polaridad la esencia de la guerra. Después de la imagen de una ciudad sitiada aparece la de una ciudad que goza de los beneficios de la paz con fiestas, trabajos, deporte y juegos (270-313). Y en contraste con los dioses de la guerra, Ares y Atenea, está Apolo tocando su lira, alegrando a los dioses con sus harmonías (201-06). Y el pasaje termina con la imagen de los cisnes, pájaros de Apolo[6]. Apolo es el dios a cuyo servicio Hércules emprende el combate.

[4] Ya antes, una vez, Hércules había vencido a Ares, 359-67.

[5] Ver más arriba p. 52 s.

[6] Los cisnes nadan en el Océano, cuya imagen rodeaba el escudo, al igual que en el escudo de Aquiles en la Iliada (18, 607).

El tema inagotable de la «guerra» se diversifica en este escudo maravilloso con una multitud de figuras inquietantes, sobrenaturales y espectrales. Una mágica vitalidad hace que las serpientes del cuadro hagan oír sus dientes afilados cuando Hércules lucha (164, ver 235) y, al paso de las figuras de las Gorgonas, resuena el eco del cóncavo escudo (217-22). La descripción entera es desproporcionada y grotesca, no hay en ella esa sabia contención que caracteriza lo griego. Abundan en el escudo imágenes de animales con los que Homero acostumbra a comparar a los guerreros, y escenas detalladas trasladadan la guerra de los hombres al reino animal. Un ejército de jabalíes lucha contra un ejército de leones (168-77), y delfines predadores (ver *Il.* 21, 22) cazan peces (207-13), inspirándose en lo que ocurre en la naturaleza. También se hace sitio a la leyenda de Perseo, para que no falten la cabeza de Medusa y las Gorgonas. Poderes demoníacos que ejercitan su horrible naturaleza en los combates aparecen por doquier. El poeta se regocija con lo cruel y no retrocede ante lo más feo y bajo. Sus símbolos deben mostrar la guerra como es realmente. De Keres, demonios de la muerte, dice (249 ss.):

> Las Keres, de negro azulado y blancos dientes rechinantes, / de aspecto horrible, oscuro, insaciable y sangriento, / luchaban por el botín de los caídos, deseando / beber su negra sangre. Tan pronto morían / o caían con frescas heridas, en su cuerpo hincaban / sus potentes uñas, y el alma bajaba / al helado reino de Tártaro. Y, saciada su sed / con la sangre de hombres, arrojaban los muertos / tras de sí, para volver de nuevo al salvaje combate... / Entre ellas pugnaban con miradas de ira / y obstinado furor por la próxima víctima, / cogiendo y desgarrando con sus manos impías.

La siguiente figura demoníaca, «Tiniebla», no es la representación del campo de batalla, sino la patria de los caídos. Cuando llega la terrible noticia, se hace noche en los ojos de los familiares. No comen, se lamentan, se desgarran las mejillas hasta hacerse sangre y se revuelcan en el polvo. Esta es la imagen (264 ss.):

> Allí está la Tiniebla, verdosa y pálida, / rápida y lastimosa, seca, por el hambre encogida, / con rodillas hinchadas y largas uñas crecidas. / Fluye de su nariz moco y de sus mejillas / a la tierra cae sangre. De pie, con insaciable risa, / los hombros cubiertos de polvo del suelo, / mojada en lágrimas.

Con estas repulsivas escenas, que recuerdan a Goya, se ilustra el horror de la guerra y se celebra a Hércules, portador del escudo, destinado a dominar a la guerra con su fuerza. El simbolismo siniestro de este seguidor de Hesíodo lo recuerda en muchos aspectos, pero falta el elemento especulativo. No hay indicación de las relaciones entre la guerra y las cosas de la vida, a no ser en su oposición a la paz y la harmonía de Apolo. La descripción de las batallas es breve y se recurre al contraste. La lucha amarga de las armas, se dice, tiene lugar en pleno verano, cuando las cigarras cantan a los hombres de la mañana a la noche con el tórrido calor, «cuando crece el mijo y las uvas se tiñen de oscuro, y Dionisio regala a los hombres la alegría y la canción» (393-401). Esta descripción del verano tranquilo y perezoso, tiempo de crecimiento y maduración silenciosa, nos recuerda de nuevo al auténtico Hesíodo, pero no al de la *Teogonía*, sino al de los *Trabajos y los días* (582-96).

4. *TRABAJOS Y DÍAS*

La *Teogonía* explicaba la estructura del mundo y daba información teórica sobre los dioses que lo gobiernan y los poderes que ejercitan. En los *Trabajos y Días* Hesíodo traza un cuadro general de la vida diaria del agricultor y da consejos prácticos para los «trabajos» (382) que hay que realizar. Una parte conclusiva, de la mano de otro autor, trata del significado de los días del mes; de ahí el doble título del libro.

Si la *Teogonía* no era homérica por su tema, y por ello habla Hesíodo de sí mismo y menciona su propio nombre, ahora la ruptura con la vieja tradición épica es completa. El cantor no habla de cosas lejanas, sino que ilustra a sus oyentes acerca de las tareas más próximas. No hablan las musas por boca de un hombre anónimo que narra objetivamente un tema desde una distancia apropiada, sino que un hombre concreto habla a otros hombres, y lo que quiere explicar y mostrar lo ilustra con ejemplos de su propia vida privada. Todas las verdades generales que Hesíodo cuenta, las desarrolla desde su situación efectiva, personal: un litigio de herencias con su hermano Perses. Primero habla él a Perses, y después hablan los reyes que han de juzgar en el proceso. Pero el caso particular se convierte rápidamente en cuestión de principios, y se sacan conclusiones de universal relevancia. Y, recíprocamente, conclusiones aplicables al presente se derivan eventualmente de verdades generales. Tales oscilaciones entre el ejemplo particular y lo general, lo actual y lo intemporal, serán, a partir de ahora, características de toda la poesía arcaica.

Por lo que el texto indica, la situación legal litigiosa, tal como Hesíodo la ve, es la siguiente. A la muerte de su padre, los hermanos dividen la herencia. La división debería haber sido definitiva, pero Perses se apropió de porciones que pertenecían al lote de Hesíodo. Mientras llevaba a cabo tal agresión «con robo», acudió a los «reyes», jueces nobles, y les entregó regalos para que le confirmasen en su posesión. Deben pues los reyes decidir el litigio entre los hermanos. No sabemos cuál fue la solución. Al parecer, Perses reclamó, de nuevo, bienes o derechos de la herencia[1]. Hesíodo espera y urge a que el

[1] Pudo tratarse de una pareja de animales, aperos de labranza, derechos de pasto, o algo semejante. Es irrelevante si el objeto del litigio es importante o insignificante. Hesíodo era un tozudo campesino y luchaba por sus derechos también en el plano de los principios. Ver *Frühgriech. Denken*, p. 89, nota 2.

conflicto tenga una solución rápida y justa, que ponga fin a las dudas. Esto lo fundamenta con dos razones. Por una parte, gracias a sus agresiones, el hermano ha recibido más de lo que le correspondía en derecho. Por otra, con las disputas y procesos ha descuidado el trabajo, estropeado su propiedad y agotado sus provisiones. E incluso Perses ha venido a Hesíodo a pedirle grano (396).

De tal situación, el poeta saca un doble programa para su obra didáctica. Un tema es la justicia y su valor. Otro el trabajo productivo. Ambos se contraponen a los litigios inmorales y dañinos.

La orientación acusada de los *Trabajos y Días* hacia los hechos concretos de la vida diaria no encontró continuación en la poesía griega. Pero el tema doble de la justicia y el éxito es sintomático de la era que le tocó vivir a Hesíodo. La épica está llena de una lucha incesante por la justicia, tanto la justicia humana como el postulado de la justicia divina, y de una porfía continua por afirmar la vida exterior e interiormente[2]. Política y socialmente fue una época llena de incesantes batallas y confusión. El viejo orden se había quebrado y, sin que se encontrasen nuevas formas y reconociesen nuevos valores, no podían estados y particulares conseguir la paz y el desarrollo.

Los *Trabajos y Días* trazan un cuadro de total corrupción moral. Incluso los lazos de sangre en los que descansaba el antiguo dominio de los nobles ya no tiene vigencia; cada individuo busca sin reparo su propio provecho y la fuerza priva sobre la justicia y la fidelidad. En tales tiempos, el duro trabajo del campesino prudente, que gana al propio suelo la propia existencia, adquiere una nueva significación y dignidad. Dependiendo sólo de sí mismo, también puede mantenerse solo cuando todo se desploma.

Los nuevos ideales de los *Trabajos y Días* de Hesíodo están en conexión con este cambio de relaciones. Pero, pese a esta orientación a lo inmediato, no hay rastros en la epopeya de mezquindad y estrechez de ánimo, y la decadencia de la moralidad humana no perturba la creencia del poeta en la justicia divina. Esta vez el proemio de la epopeya no es una dedicatoria a las Musas, sino a su padre, la suprema deidad misma. En tono hímnico alaba Hesíodo a Zeus como último refugio de la justicia:

> Musas Piérides que alabáis con cantos, / venid y hablad de Zeus, cantad al propio padre, / por quien los mortales son desconocidos o famosos, / pues por su voluntad son con nombre o anónimos. / Sin esfuerzo da peso, sin esfuerzo desmedra. / Gratis se hunde el ilustre, prospera el miserable. / Endereza al torcido y reseca al rebelde, / Zeus, que arriba agita el rayo y vive sobre el mundo. / Oye, mira y escucha. Restablece el derecho / Zeus, que yo contaré a Perses las verdades.

Con estas últimas palabras, se pone el poeta mismo, vocero de la verdad, al lado de Zeus, señor de la realidad, en el sentido indicado al comienzo de la *Teogonía* sobre los servidores de Apolo y de Zeus.

[2] En cierto sentido puede valer ya la *Odisea* como ejemplo de esa doble problemática.

Enseguida, empieza a hablar del litigio, pero no sobre el caso concreto, sino en general sobre *Eris*, la Disputa. Hesíodo echa mano de la genealogía de Eris en la Teogonía (225 ss., ver arriba p. 110 s.) y dice (11 ss.):

> No era cierto lo que dije de una Eris, pues / sobre la Tierra hay dos. Alabaremos a una si la conocemos, / mas detestaremos a la otra. Opuesto es su carácter.

Hesíodo se rectifica de manera sorprendente, lo que honra su inteligencia y amplitud. En lugar de decir «Razón tenía yo cuando escribí que Eris es la madre del Hambre y del Desorden», se pone al nivel de su hermano y descubre una buena Eris junto a la mala. Primero describe a la mala:

> Una promueve guerra y nos lanza a disputas, / dura y fría. Ningún mortal la ama, mas forzados / por decreto divino honramos a Eris abrumadora.

La Eris de la guerra se impone, de cuando en cuando, a los hombres. Así, en la *Iliada*, Zeus envía a Eris desde el cielo para iniciar la batalla (más arriba p. 71 s.), y Baquílides dice (Fr. 24): «como la suerte, la Guerra y la Discordia vienen a los hombres por propia elección. El destino, que todo lo da, lleva como una nube la desgracia, ya a este país, ya a aquel otro». Pero esta Eris tiene, según Hesíodo, una hermana mayor, e. d., más digna, y de igual nombre (17):

> A la hija mayor la engendró la oscura Noche, / y Zeus Crónida, que habita en el éter, la puso / en las raíces de la tierra, para provecho de los hombres. / Incluso al más torpe incita al trabajo.

Esta Eris no es como una tormenta, que se desencadena de golpe, sino una institución duradera arraigada en la tierra para ayudarnos (21 ss.):

> Pues desea el trabajo quien ve a un hombre rico / afanado en el campo, cultivando, plantando, / disponiendo su casa. Envidia el vecino / al vecino en camino del triunfo: es una Eris provechosa. / Envidia el alfarero al alfarero y el artista al artista, / el mendigo al mendigo y el aedo al aedo. / ¡Oh Perses! Graba esto en tu ánimo.

El lenguaje no disponía todavía del término «competencia», pero Hesíodo deja claro con sus ejemplos lo que piensa y, con ironía llena de humor, pone al propio cantor junto al mendigo[3]. Perses deberá iniciarse en la buena competición, para progresar económicamente y abandonar los pleitos con su hermano.

La dualidad en la lucha, tal como se presenta aquí, tiene su principal sentido en que no distingue sólo entre una fuerza buena[4] y una mala, sino

[3] De hecho, con frecuencia el aedo errante no tenía mucha mejor consideración que un mendigo. La rivalidad entre mendigos está ilustrada en el libro 18.º de la *Odisea*.

[4] Sobre fuerzas constructivas y destructivas de índole similar, en Hesíodo, ver antes p. 111, nota 19. Para ser coherente, Hesíodo no debía hacer derivar la Eris creadora de la «Noche», pero probablemente no quiso llevar la corrección tan lejos.

entre un destino eventualmente impuesto por el cielo y una fuerza aclimatada permanentemente en la tierra, de la que podemos hacer uso a voluntad. En la *Iliada*, toda iniciativa humana quedaba reducida a una inspiración divina; en la *Odisea* empieza a diferenciarse la voluntad divina y la acción humana, pero Hesíodo escribe los *Trabajos y Días* para contestar metódicamente a las preguntas: ¿qué podemos hacer los hombres para mejorar nuestra suerte?, ¿cómo está estructurado nuestro medio y cómo debemos actuar para sacar el mejor partido posible de la vida? Los héroes de la *Iliada* sólo necesitaban ser valientes, grandes y entregados. En tanto que «alimentados por Zeus» (διοτρεφέες) los reyes vivían del trabajo de sus criados y de las contribuciones de sus súbditos (*Il.* 9, 154-156): privilegios otorgados por el dios (*Il.* 9, 98 s.). Pero los hombres de Hesíodo deben, ante todo, ser prácticos e industriosos, y los campesinos entienden bien que, si en su trabajo se es descuidado o torpe, se pasa hambre[5].

La existencia humana es trabajosa y miserable: este es el presupuesto de las enseñanzas y consejos de Hesíodo, pero él no acepta sin más este hecho. También podría ser, dice al comienzo de su obra (42 ss.), que pudiéramos vivir sin trabajar la tierra con el sudor del rostro ni comerciar en el mar, pero no es así. La razón se encuentra en la envidia que reina entre hombres y dioses. Los hombres quieren tener más de lo que les corresponde, y para castigarles los dioses endurecen su vida. Por lo tanto, el contraste entre la existencia humana y la divina, sobre el que descansaba la imagen tradicional de los dioses, contemplados como «bienaventurados», debe mantenerse. Cuando los hombres consiguen mejorar su suerte, los dioses persiguen el equilibrio imponiéndoles nuevos dolores. Esta tesis la reviste Hesíodo, en conexión con la antigua tradición, con una narración en la que aparece el titán Prometeo en tanto que campeón de la humanidad. Prometeo había reintentado engañar a los dioses en un sacrificio (48, ver *Teog.* 533 ss.) y por eso «los dioses han escondido la vida (el alimento)» que el hombre ha de buscar trabajosamente. Zeus ha escondido[6] también el fuego, pero Prometo lo ha robado y traído a la tierra y, con ello, proporcionado a los hombres una civilización superior. En castigo por ello[7] envió Zeus a los hombres una mujer, en la figura de la descarada, astuta, hermosa y enjoyada Pandora, junto con todos los otros males[8]. Las mujeres

[5] Naturalmente, Hesíodo no se hace ilusiones acerca de la capacidad del esfuerzo y la inteligencia humanas para forzar el éxito. En ocasiones indica que Zeus, como señor del tiempo, tiene en sus manos la prosperidad o fracaso de las cosechas, y que su voluntad (el tiempo futuro) es difícil de conocer (474; 483 s.). Así, pueden incluso Zeus o Poseidón destruir un navío en la época que Hesíodo declara propicia para viajar, si se lo proponen (πρόφων, 667). Pero como somos impotentes ante la eventualidad de tales sucesos, no ve Hesíodo motivo para hablar mucho del asunto.

[6] La conexión que está clara en la *Teogonía* (562-70), se enturbia en TD (47-50), porque se añade el nuevo tema de la «ocultación de los medios de vida».

[7] La historia del robo del fuego como algo digno de castigo refleja el sentimiento de los tiempos primitivos, según el cual la apropiación del fuego es una transgresión, porque el fuego pertenece en realidad al dios, quien lo lanza con sus rayos.

[8] La historia de Pandora, tal como la cuenta Hesíodo dos veces plantea difíciles y variados problemas (Otto Lendle, *Die "Pandorasage" bei Hesiod*, Würzburg, 1957). Sobre la perduración de la figura de Pandora en la literatura y el arte hasta el presente, Dora y Erwin Panowsky ofrecen sorprendentes conclusiones, *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Nueva York, 156 [hay trad. española].

son para Hesíodo, entre otras cosas, un mal, porque, como los zánganos, consumen sin producir (*Teog.* 591-612)[9]. Según él, Zeus, maliciosamente, las hizo tan atractivas para que «todos se alegren cuando buscan su propia desgracia» (TD 58).

Hasta aquí, Hesíodo repite el mito casi igual que en la *Teogonía.* Pero ahora le da un giro peculiar (90 ss.):

> Antes vivían los hombres en la tierra una existencia / exenta de dolores y libre de trabajos pesados / ni enfermedad, peligrosa mensajera de la muerte. / Mas la mujer levantó la gran tapa de la jarra / y todos se esparcieron repartiendo el dolor. / Tan sólo la esperanza quedó segura en la jarra, aprisionada, / pues cuando llegó al borde para volar al aire / cerró la tapa Pandora, por voluntad de Zeus, / que dirige los truenos y sostiene la égida. / Los dolores crueles recubren a los hombres, / llena de plagas la tierra y lleno el mar, / unas enfermedades por el día, otras de noche, / a su capricho, van llevando males a los mortales, / en silencio. El cuidadoso Zeus les quitó la voz.

Según la concepción arcaica, la actual miseria humana se contrapone a una postulada felicidad del pasado. Zeus pone término a la situación paradisíaca al hacer que la mujer, por su mano, se dejen libres, sobre la humanidad, todos los males[10]. La *Iliada* (24, 527) había hablado de la existencia de dos recipientes en la mansión de Zeus de los que sacaba alegrías y dolores. De los posibles sucesos el dios iba sacando uno feliz o infeliz y los iba atribuyendo a cada hombre[11]. En Hesíodo, las cosas funcionan de otro modo: la desgracia no se reparte caso a caso, de manera que el hombre tiene que aceptarla simplemente, sino que se impone por sí misma, pues todos los males han quedado libres de golpe para siempre[12], y son capaces de buscar «por sí mismos» *(automatoi)* a su

[9] En el nivel social al que pertenece Hesíodo, las esposas e hijas no realizaban trabajos pesados; eran criaturas cuidadas y lujosas (TD 519-23), cuyo encanto suscitaba el matrimonio, pero entonces (v. 89) se revelan demasiado costosas y pretenciosas para la economía frugal de un campesino beocio (*Teog.*, 593). La imagen de la mujer que tiene Hesíodo en la cabeza, se confirma en Semónides 7, 57-70 (el tipo de la yegua orgullosa); ver luego p. 199. Ver también en particular Semónides, v. 53 s. en comparación con TD 519-23; Semónides v. 68 s. y *Teogonía*, 593, etc. Hay elementos en el texto que parecen indicar que Pandora es la primera mujer creada, pero se refiere a la mujer como ser lujoso; pues la fábula de Pandora no encaja con las muchachas de TD (303 s.), y Hesíodo no supone que la humanidad se ha reproducido hasta entonces sin sexo. Más bien, desde el principio ha habido dioses y diosas, hombres y mujeres.

[10] Para Hesíodo es Pandora solamente un instrumento de la voluntad divina, con la que coincide automáticamente su propia voluntad (ἐμήσατο 95).

[11] La idea de un almacén preexistente de sucesos posibles se desprende naturalmente de la experiencia vital colectiva y su reflejo en el lenguaje, que para cada suceso tiene ya dispuesto un nombre, que se aplica desde el primer momento. Y la imagen de las vasijas de almacenamiento en la casa del padre de los dioses y los hombres se forma por analogía con las vasijas que el padre de familia prepara para poder distribuir grano, aceite y vino entre sus familiares y empleados, con lo que se actualiza el alimento potencial o latente. El simbolismo se amplía en la *Iliada* por el hecho de que a la vasija de bienes se añade una vasija de males. En Hesíodo, por otra parte, sólo hay vasijas con desgracias; según él las cosas buenas de la vida no son regalos de los dioses, sino que, por el contrario están «escondidas» (42, ver antes p. 122).

[12] De la misma manera que el conflicto beneficioso está implantado en la tierra de una vez y para siempre.

víctima. Siendo esto así, podemos investigar la naturaleza de los males para defendernos de ellos, a veces con éxito. En el caso de los dolores enviados por un dios, según la *Iliada*, y de las flechas de la peste disparadas por Apolo, no es fácil que se abra paso el camino de la medicina científica. Pero la idea de Hesíodo de que las enfermedades y otros males caen en los hombres por su propio impulso y naturaleza, se une en línea directa con la teoría y la práctica de Hipócrates.

¿Qué significa en el mito la esperanza aprisionada? En la imagen homérica, salir del recipiente equivalía a la realización actual. La esperanza, que Hesíodo contempla como ilusión «vacía» (498), se identifica con los deseos y pretensiones que nunca se cumplen. Mientras que todos los males vuelan libremente para realizarse por propia voluntad, la esperanza carece de ese don de la realización. Cuando está a punto de cruzar el umbral de la realidad (los bordes de la vasija), se cierra la puerta de su prisión, que no puede romper (ἄρρηκτοι δόμοι). La prisión de la esperanza y la libertad de las plagas son actos complementarios. Antes había felicidad sin deseos, ahora hay deseos impotentes, y las desgracias de todo tipo tienen poder para golpearnos. La desgracia llega «en silencio, pues el precavido Zeus le quitó la voz». Cuando aparece, está ahí sin más, en su brutal realidad sin sentido: no necesita lenguaje para anunciarse ni para dar explicación. Pero la espernza —podemos afirmar por contraste— es solamente pensamiento con sentido, sólo lenguaje (λόγος), sólo anuncio y explicación de los deseos, sin capacidad de hacerse real (ἔργον)[13].

Después de terminar el relato de Pandora, anuncia Hesíodo «otra historia» (106). Lo que sigue es un segundo mito sobre el mismo tema, a saber, la caída de la humanidad desde una existencia originaria, cuasi divina, a la situación de miseria actual. Otra vez, no le importa a Hesíodo ilustrar el mismo hecho mediante varios mitos que tomados literalmente incurrirían en contradicciones. Esta vez no es una caída repentina de la humanidad, sino por etapas, en una secuencia de edades. Hesíodo parte de la idea según la cual dioses y hombres «brotados del mismo tronco», son fundamentalmente de naturaleza semejante. La primera edad del mundo fue «de oro» (109 ss.)[14]:

> De oro fue la primera raza de los hombres hablantes / que crearon los inmortales que habitan el Olimpo. / Florecieron cuando Crono reinaba en el

[13] Sobre la idea de los deseos «prisioneros» ver Shakespeare, *Bien está lo que bien acaba*, acto 1.º, escena 1.ª (Helena):

> "Tis pity...
> that wishing well had not a body in't
> which might be felt; that we, the poorer born,
> whose baser stars *do shut us up in wishes*,
> might with effects of them follow our friends
> and show (ἔργοις) what we alone must think (λόγους), which never
> returns us thanks.

La asociación de las plagas y la esperanza inútil aparece de nuevo en Semónides, Fr. 1 (ver luego p. 197 s.). Sobre la sección entera ver *Frühgriech. Denken*², p. 329-34.

[14] Es posible que la idea de unas edades caracterizadas por metales procediera del Oriente Próximo, y llegase al poeta a través de la helenizada Asia Menor, de donde era el padre de Hesíodo. Ver R. Reitzenstein, *Alt-Griech. Theologie und ihre Quellen* (Vortr. der Bibl. Warburg,

> cielo[15], / viviendo como dioses, con corazón ligero, libres / de trabajo y pesar. Ni la dura vejez los oprimía. / Siempre del mismo aspecto en pies y manos, / gozaban de banquetes, lejos de las desgracias, / y morían en sueños. Todo lo bueno tenían. / La tierra portadora regalaba sin esfuerzo sus frutos / con abundancia y espontáneamente. Vagaban alegres, / compartiendo con gentes nobles su trabajo. / Pero cuando esta raza sepultó, en la noche, el destino, / se hicieron démones. Démones favorables, terrenos, / protegen de la desgracia a los mortales; / vigilan la justicia y las malas acciones, / recorren los caminos envueltos en la bruma, / dispensando riqueza: don real que obtuvieron.

La generación siguiente, de plata, no sobrepasa la edad de la niñez desvalida ni de la rápida juventud: cien años permanece el niño, indefenso, con su querida madre en la casa. Y, cuando alcanza el tiempo de la madurez, es un plazo breve que debe padecer con dolores por su necedad, ya que no pueden abstenerse de la violencia, ni son capaces de servir a los dioses y ofrecer los sacrificios acostumbrados. Zeus, enfurecido, los escondió bajo tierra, donde viven felices.

La tercera generación que hizo Zeus fue de bronce y brotó de los fresnos[16]. Fue una raza temible, entregada a la guerra. No comían pan. De bronce era su pecho codicioso, y no se dejaban conducir ni formar. De bronce eran sus armas, de bronce sus casas, de bronce sus instrumentos. No había hierro negro (152):

> ... y sometidos por sus propias manos, / bajaron a la sofocante casa del férreo Hades, / sin nombre; aunque rebeldes, la negra muerte / los sustrajo de la resplandeciente luz del sol.

La raza de bronce, que ocasionó su propia destrucción, ocupó, según Hesíodo, la edad del bronce. También la edad de bronce es la de la poesía homérica. Pero no podemos igualar la raza de bronce de Hesíodo con los héroes épicos, sino más bien con la raza anterior y más primitiva de Ceneo y sus Lapitas, que, ya para los héroes de la *Iliada*, significaban un pasado duro y salvaje. «Sin nombre» murieron los hombres de bronce de Hesíodo. No tienen poesía y sólo oscuras noticias nos informan de ellos, porque la cultivada epopeya homérica no celebró a tales hombres inflexibles e «informes» (148), sino a héroes claros, humanos, con espíritu ligero.

A la era de bronce, sigue, según Hesíodo, «la raza divina de los héroes». También estos héroes se destruyeron por la guerra, las guerras de Tebas y Troya. Son los héroes de los que hablan los dos ciclos de epopeyas del estilo homérico. Fueron, dice Hesíodo, una raza mejor y más justa que la de bronce, y después de su muerte tuvieron una existencia feliz. Esta generación se sale claramente del marco del mito. La línea del progresivo alejamiento de lo divino se rompe y la idea básica del mito se altera. No hay un metal que atribuir a esta raza. La explicación es sencilla. Hesíodo no podía ignorar la

IV, Leipzig, 1929). Sobre las edades en Hesíodo ver también Th. G. Rosenmeyer, *Hermes* 85 (1957), 257-85.

[15] También aquí el reino de Cronos tiene rasgos paradisíacos que faltan en la *Teogonía*.

[16] El asta de la lanza era de madera de fresno, y la lanza era en la Grecia arcaica símbolo de la guerra, como ahora lo es la espada.

edad homérica, pero las figuras que se habían desarrollado en las lejanas colonias del este no encajaban en el cuadro general, tal como lo veía. Su perspectiva era la de la metrópoli, y desde ese punto de vista, la humanidad homérica era un extraño intruso que no podía encontrar su lugar en el sistema.

El miembro final de la serie se presenta de modo diferente. Se deja de lado la narración y un deseo apasionado irrumpe con la exclamación (174): «No hubiera querido yo estar entre los hombres de la quinta raza, sino haber muerto ya o nacer después. Pues la raza de ahora es de hierro. De día, abrumados por cansancio y miseria, y de noche, agotados, los dioses les proporcionan preocupaciones malignas. Sin embargo, también se mezcla lo bueno con lo malo.» La imagen del presente se transforma, pues, en la del futuro, bajo la inquietante pregunta; ¿cómo irá todo? Y la respuesta es: «Siempre y de nuevo, dolor y sufrimiento, y algo de felicidad en medio.» Pero una mirada más amplia es cruel: «Zeus destruirá también la raza de los hombres que hablan, cuando al nacer tengan ya canas (en contraposición con la infantil edad de plata) y cuando ya no haya orden: cuando no haya unión entre padres e hijos, ni hospitalidad, ni respeto a los ancianos, ni piedad; cuando la fidelidad no sea agradecida, sino que se honre la violencia; cuando la envidia destructora sea guía de los hombres miserables que gozan del mal y tienen el rostro detestable» (197):

> Entonces, hacia el Olimpo, desde la tierra de calles infinitas, / cubierto el cuerpo bello de blancas vestimentas, / irán con los inmortales Aidos y Némesis, dejando / para los mortales sólo dolor, inermes ante el mal.

Aidos es la reverencia a lo digno de respeto y *Némesis* es la reacción contra lo que viola el derecho, la moralidad y la decencia. De modo positivo y negativo, ambas nociones circunscriben el sentido de los valores morales y la santidad de la justicia. Tal sentimiento es el presupuesto de toda clase de orden, y, si desaparece, no hay esperanza posible.

El mito de las edades del mundo expresa el pensamiento del deterioro progresivo de la ética y la justicia. La justicia es el tema de la parte siguiente. Comienza con una pequeña fábula con la que Hesíodo se dirige a los jueces en su proceso (202). «Un halcón tenía, en sus garras, un ruiseñor.» El halcón era para los griegos símbolo de tiranía, rapiña e injusticia[17], y el «ruiseñor» que en griego significa «cantante», simboliza al poeta. La víctima se queja, pero el raptor contesta insolente: «Soy más alto y fuerte que tú, te llevo a donde quiero y te devoro si quiero. Quien se quiere medir con uno más fuerte es un insensato. Sólo encontrará burla y daño.»

Con esto, acaba la fábula. Su función se clarifica si situamos la imagen del halcón y el ruiseñor en el contexto. Hesíodo dice con palabras lo que entre nosotros sería una caricatura política[18]. A continuación, Hesíodo endosa a su

[17] Ver Platón, *Fedón*, 82 a 3.

[18] La caricatura de Hesíodo muestra con claridad el significado de las palabras δημοβόρος βασιλεύς en la *Ilíada*, 1, 231. También Agamenón «devora» a sus súbditos cuando se queda con sus posesiones privadas (no δήμια; ver 123 s.). Ver también δημοφάγον τύραννον, Teognis 1181, y más adelante, p. 189, notas 58 y 59.

hermano y al rey un discurso sobre las bendiciones de la justicia y la perversidad del poder desnudo. Dios sabe lo que ocurre en la tierra y es consciente de las infracciones del derecho: es lo que muestra la imagen mítica siguiente. Zeus tiene observadores invisibles por toda la tierra, vigilantes inmortales que le informan de todo. Lo mismo se expresa en un cuadro más espiritualizado: *Dike*, la justicia, se sienta junto a Zeus y se queja cuando es maltratada por los hombres. Y en una tercera versión, directa y sin imágenes (267):

> Todo lo mira el ojo de Zeus, y todo lo sabe.

Otra vez se comprueba cómo el mito es para Hesíodo sólo un revestimiento que puede cambiarse. El siguiente verso saca la aplicación práctica para el litigio en curso:

> También esto, si quiere, lo conoce. Observa / qué tipo de justicia se ejerce en nuestro pueblo.

Antes, había dicho Hesíodo que una comunidad justa prospera también físicamente, gracias a la bendición del dios: las encinas llevarán en su ramaje frutos y en su tronco abejas, las ovejas tendrán lana espesa y las mujeres parirán hijos iguales a los padres. Por el contrario, a un reino violento corresponderán: hambre, pestilencia y mujeres estériles (225-47). Ahora aparece una pequeña duda: «si quiere, Zeus conocerá este caso». Y sigue una confesión que oscila entre la seguridad y la desesperanza (270 ss.):

> Siendo así, no quisiera ser justo frente a otros[19], ni mi hijo, pues es malo ser justo, / si el menos justo tiene más derecho. Espero, / sin embargo, que Zeus planificador no lo permita.

Los versos siguientes se dirigen a Perses: «los animales del agua, de la tierra y del aire se devoran entre sí (como el halcón y el ruiseñor), pues entre ellos no existe la justicia que Zeus ha regalado a los hombres para que se abstengan de la fuerza». Y otra advertencia sobre la «bondad» *(areté)*. La bondad se entiende como diligencia, y su concepto incluye también el éxito perseguido y el respeto que el diligente disfruta (κῦδος, 313). «Es difícil, dice Hesíodo, subir hasta la bondad, pues el camino es largo y empinado; sin embargo, el que con el sudor de su rostro ha escalado la cumbre, tiene luego un camino más fácil. La maldad tiene un camino plano y ancho. Se consigue fácilmente y del todo. El mejor hombre es el que, reflexionando sobre todo, por sí mismo, comprende lo que se mantiene al final. Tampoco es despreciable el que se deja aconsejar bien. Escúchame pues, trabaja sin pausa para que el Hambre te odie y Deméter coronada te ame y llene tus recipientes con alimento. Dioses y hombres están a mal con el que sólo consume. Cuida de hacer lo necesario según el recto orden. No el trabajo sino la ociosidad trae la desgracia»[20].

[19] La expresión έν ἀνθρώποισιν se precisa por su contraste con ἐν αὐτοῖς (los animales) en 278.

[20] En agudo contraste con la épica homérica, en la que δρηστήρ, es decir, el que trabaja con sus manos, significa «esclavo».

Luego siguen observaciones sobre *aidos*, es decir, la contención piadosa, que nos prohíbe explotar una superioridad accidental (317-35). Ni por violencia, ni con «robo verbal» debemos imponernos a otros; no hay que dañar al forastero indefenso; no hay que romper el matrimonio del hermano (los hijos permanecen con frecuencia tras su matrimonio en la casa paterna); no hay que maltratar ni robar a los huérfanos, ni dirigirse al padre anciano y débil con palabras duras. Entre los griegos, la amonestación al respeto a los padres se une muchas veces con la piadosa honra a los dioses. Hay que dispensarles servicios y sacrificios, y ellos nos ayudarán (341),

> para que compres de otro la herencia, y no él la tuya.

El lenguaje se va haciendo más terreno y concreto, y así continúa en las secciones siguientes en las que se dan reglas para el trato diario con otros agricultores (342 ss.):

> Invita al amigo, y no al enemigo, a tu mesa. / Pero especialmente al que no vive lejos. / Pues si algo ocurre en la aldea, corren los vecinos / sin ceñirse, y los parientes llegarán ceñidos.

El apoyo familiar, acostumbrado en la nobleza, va cediendo ante las relaciones de vecindad[21]. Toda una serie de proverbios (342-72) tratan del amigo y del vecino, de préstamos y regalos, de contrato y confianza, de ahorro y gasto. Doquiera reina un espíritu de inteligente prudencia que se aparta claramente de la magnanimidad de los dioses homéricos. Por otra parte, Hesíodo está lejos de la frialdad calculadora y de la exactitud pedante que hace tan repelente el libro de Catón el viejo sobre la agricultura. No hay que ser estrecho y mezquino con el grano en las vasijas (pithos) (368):

> Sáciate del comienzo y el final de la vasija; / vete despacio en medio; el ahorro, al fondo, es despreciable.

Otras máximas nos conducen al núcleo de la epopeya. El poeta despliega, ante el oyente, el año del campesino, con todo lo que produce y exige (381-617). Frente al tiempo regular y vacío de los poemas de Homero, escuchamos aquí el ciclo regulado de la naturaleza y de los correspondientes trabajos campesinos. Hesíodo está convencido de que también la ordenación del trabajo, como la de la naturaleza, es algo establecido por los dioses (398).

El detalle de las descripciones es desigual. Al principio, Hesíodo da indicaciones técnicas y precisas sobre la construcción de carros y arados (420-36) y se enorgullece de su saber (45), pero pronto se cansa de los detalles. Cuanto más progresa la exposición, más libre es su *tempo*. La economía doméstica parece más primitiva que la que conocemos por Homero: el grano no se muele en un molino manual (*Od.* 20, 106-11), sino que se golpea en un mortero con una maza (423). Para contar el tiempo no se usan nombres de meses (excepto 504), sino el salir y ponerse de los astros, la migración de los

[21] En algunas regiones los deberes de ayuda entre vecinos eran obligatorios legalmente, así p. e., en la eólica Cime de donde venía el padre de Hesíodo. Ver Kurt Latte, *Hermes* 66, 36.

pájaros (448; ver también 486) y el cambio en la vida de las plantas. Naturalmente se habla con frecuencia del tiempo[22].

La exposición entera está desprovista de sentimentalismo. No hay tono bucólico. El duro trabajo del campesino no se transfigura idealmente sino que se considera como una necesidad. Entre los consejos prácticos, se conjura periódicamente el terrible espectro del hambre y la amarga necesidad, que se precipitan sobre el torpe y el perezoso. Ni debemos hacernos una noción exagerada de la «riqueza» que al parecer posee Hesíodo y a cuya adquisición anima a su hermano y a los lectores (auditores). «Riquezas» no significa aquí más que poder comer suficientemente una vez al día todo el año.

Las descripciones son objetivas pero no tediosas. Hesíodo no da sólo informaciones técnicas; advierte y aconseja y se muestra drástico acerca de las consecuencias de seguir o ignorar sus admoniciones. Dice, por ejemplo, «y de este modo tendrás una cosecha abundante».

> (475) Telas de araña quitarás de las vasijas, / te alegrarás cogiendo el fruto almacenado / durante todo el año, no tendrás que mirar / las vasijas ajenas. Ellos las tuyas.

Lo contrario es la cosecha escasa con espigas pequeñas en campos resecos (480):

> El grano siegas de rodillas, las espigas apenas / llenan la mano, torcidas. No tienes ni ánimo / para llevar el cesto hasta tu casa. Pocos te miran[23].

Hesíodo traza un cuadro dramático de la situación que puede originarse[24], y adjunta sentencias generales. Así, cuando recuerda que los útiles de trabajo han de estar de antemano preparados y en orden, y continúa (408):

> Lo pedirás a otro y te lo negará. Necesitado, / pasará el tiempo propicio, y el trabajo / sufrirá. No aplaces nada para mañana ni pasado. / No llena el troje el que trabaja a medias. / Sólo la diligencia hace el trabajo, / pues al moroso le caen todos los males.

Y de nuevo (448):

> Escucha atento la voz de la grulla, / que desde las nubes grita cada año. / Marca el tiempo de arar y las lluvias de invierno / y daña el corazón de los hombres sin bueyes. / Será fácil decir: «dame bueyes y carro»; / más fácil responder: «hay trabajo para ellos».

[22] El pasaje 548-60 es una descripción, asombrosamente racional y detallada de la formación de masas húmedas de aire y del movimiento de los vientos (como en las teorías de los filósofos posteriores). La humedad fría favorece a los sembrados (549) pero daña al ganado y a los hombres (558); en especial afecta a los oídos (546).

[23] Para aclarar el pasaje 481 ver la edición de P. Mazon (París, 1914), p. 115 s. «Mirada» en 478 y 482 significa también respeto (ver 21) y deseo de apoyo.

[24] Pequeñas escenas ilustrativas como ésta, no tienen lugar hasta el helenismo, excepto en la tragedia, en la que ocasionalmente aparecen en parlamentos de mensajeros campesinos.

En el invierno, Hesíodo advierte contra la tentación seductora de los sitios calientes (493):

> Vete de la fragua y el soleado pórtico / cuando llega el invierno y el frío aparta al hombre / del trabajo. Puede entonces el hombre diligente / engrandecer su casa. Que la invernal escasez no te golpee, / y tengas que coger, con flaca mano, / entumecido pie[25]... La esperanza no ayuda / al que, menesteroso, se sienta al sol / sin tener que comer. Enseña a tus criados / en tanto hay sol: «No es eterno el verano, haced acopio.»

Pero, en conjunto, la exposición del ciclo anual no es completa ni está bien ordenada. Como en la *Teogonía*, no domina la abundante materia ni las ideas, que se acumulan. Sólo en tres ocasiones traza un cuadro detallado y unitario de la vida del agricultor. Describe el verano, con las comidas y bebida al aire libre (582-90). Describe, más minuciosamente, los fríos duros del invierno, en los que toda criatura sufre; el viento helado penetra la más espesa piel de animal; sólo quedan inmunes las ovejas y la delicada piel de las muchachas que se quedan en la casa caliente, bañándose y acicalándose (504-60). Y describe el trabajo del arado con el que comienza el ciclo anual de trabajo y descanso, esperanzas y cuidados (465):

> Suplica a Zeus terrestre y a la santa Deméter / y que el sagrado fruto llegue a la madurez: / cuando con el primer arado, la mano en la mancera, / toques con el aguijón la espalda de los bueyes, / que arrastra el yugo. Y un joven esclavo / detrás, con una azada, esconda la semilla, / y se enojen las aves...

Sólo en esta ocasión manda Hesíodo hacer una oración para el trabajo y, al modo griego, de modo natural y objetivo sin fórmulas rígidas ni ritos. Hesíodo describe esta primera tarea del arado con mucho detalle con una frase de tres miembros («cuando... y... y...»). No persigue ningún objetivo práctico. El tratamiento es tan concreto y explícito porque quiere poner de relieve lo significativo del acto. Podría hablarse, en este poeta, de un «pathos» seco y objetivo, que se corresponde con su seco humor.

Hay una cuarta ocasión en la que Hesíodo traza un cuadro bastante acabado. Ha hablado de la preparación de las herramientas y da consejos para la elección de la ayuda animal y humana, con indicación de los especiales rendimientos que se esperan de ella (436-47). Recomienda bueyes de nueve años para el arado. Tienen todavía su fuerza y son lo bastante viejos para tirar juntos, bajo el yugo del arado. Como ayudante, un esclavo de cuarenta años que haya comido un pan entero de cuatro partes. Tal hombre tendrá su mente en el trabajo y no, como los más jóvenes, en sus compañeros. Está claro que el análisis de Hesíodo discurre de modo paralelo cuando habla de los bueyes y del esclavo (ver 608). Tiene la misma comprensión objetiva de la conducta de ambos. Esto no sólo ocurre con los animales domésticos. En su descripción del invierno, habla del animal «sin hueso» (¿pulpo?) que en tal época, por hambre, «roe sus patas en la casa sin fuego y triste, pues no hay sol que le indique

[25] Este poema constituye, mejor que ninguno otro de la Grecia arcaica, una ilustración al margen mediante un pequeño cuadro.

adónde ir a buscar el alimento. El sol permanece en las ciudades y pueblos de tez oscura y se muestra indolente a los helenos». También los animales salvajes tienen entonces sólo una idea, protegerse del frío (524-33). También en esto se opone el griego Hesíodo al romano Catón, cuyo libro sobre la agricultura no atiende a más intereses que a los económicos del propietario. Hesíodo mantiene su discurso en torno al objetivo que busca, pero incorpora el marco entero natural. El comienzo del cuadro de invierno habla del viento del norte que cruza las praderas de caballos de la lejana Tracia, levanta el mar, mueve la tierra y el bosque, derriba árboles y espanta a los animales.

Después del año del agricultor, habla Hesíodo del calendario marino. También esta parte está formalmente dedicada a Perses, aunque sus tierras están en el interior. Pero el poema también quiere instruir a los campesinos que, en pleno verano (tiempo de reposo para el agricultor griego), emprenden viajes de comercio. Empieza con prescripciones objetivas para la conservación de barcos y enseres en la época en que no se usan (624 a 29). Evidentemente todo esto lo ha visto con cuidado en algún lugar de la costa (651, 655). Por lo demás, por falta de experiencia personal (ver arriba) no da consejos náuticos. Pero, por lo que se refiere a la empresa en cuanto tal, ha aprendido de su padre, y lo que le falta es conocimientos concretos, lo suple con pensamientos generales. Esta parte, como ninguna otra, está sometida a un principio conductor, la idea de orden (εὐκόσμως, 628, εὐκρινέες, 670), es decir: el tiempo justo (ὥρῃ, 630, 642, 665), la medida apropiada (μέτρον, 648, 694; ver 689 s.), y la elección óptima (καιρός, 694). Como cualquier orden, también el orden de los viajes de comercio es un don divino (lo que implica condiciones especiales a las que, de modo racional, ha de acomodarse el comerciante). Lo llama «pensamiento de Zeus» (661). Zeus es autor también del tiempo del que depende la navegación. De modo más específico, el poeta determina su tema como la «medida del mar» (648), e. d., los límites temporales en los que es aconsejable navegar. Advierte que no se debe embarcar a principios de año, cuando el mar es peligroso. Sin embargo, muchos lo hacen «pues para los míseros mortales la riqueza es tanto como la vida» (686). Hay que moderarse también para no embarcar toda la carga en un barco, sino sólo una parte, de la misma manera que no se sobrecarga un carro (689-94). No se debe, por una ganancia mayor que se espera, correr un riesgo excesivo. Esto es lo único que sobre el comercio es cuanto tal dice Hesíodo. Concluye formulando su pensamiento esencial (694):

> «Conserva la medida, elige rectamente: es lo mejor.»

En tanto que Hesíodo hablaba del trabajo del campesino, no pudo insistir suficientemente en el intenso esfuerzo sin el que el agricultor pasa hambre o tiene que mendigar. Pero ahora, cuando se trata de la ganancia en el comercio y de la riqueza esperada, aconseja prudencia y atenimiento a las medidas establecidas por los dioses. Por primera vez, aparece como idea dominante la exigencia categórica de moderación (ver también 715), una exigencia burguesa, que, en la epopeya heroico-romántica, no tenía lugar. Incluso en la *Odisea*, el nuevo ideal de la adaptación inteligente y el autodominio no significaba hacerse más modesto y limitar los propios deseos, sino que adaptación y

control eran sólo nuevas armas en la lucha por más altas metas. Además, Ulises, con toda su prudencia y contención, era un aventurero osado que entra en la cueva del cíclope por curiosidad y porque espera un regalo. Hesíodo no es curioso y encuentra lamentable que se ponga en juego la vida por una ganancia. Cree que, en nuestro mundo, todo tiene un orden y no sólo le parece poco práctico querer emanciparse del orden, sino también impropio.

Las consideraciones sobre el tiempo y la elección apropiadas sirven de transición a unas orientaciones sobre el matrimonio (695-705). El hombre debe casarse a los treinta años y la mujer cuatro años después de la pubertad. Ella debe ser una virgen que aprenda el amor de su marido, y una muchacha que viva en las cercanías, a la que se conozca bien, «para que la boda no sea la risa de los vecinos». Un hombre, no puede conseguir nada mejor que una buena mujer, ni nada peor que una mala.

Siguen más consejos sobre la medida justa en el trato con otros. Todos ellos en forma de prohibiciones y mandatos, que, casi siempre, empiezan con las palabras «y no...» las primeras advertencias dicen así (707):

> No iguales a los amigos con tu querido hermano; / pero al amigo elegido no hagas mal el primero, / ni mientas con tu lengua[26]. Mas si él comienza / a decir o hacer lo que es odioso, no lo olvides, / contesta con el doble. Y si de nuevo la amistad reclama, / con disculpas, acéptalo. Es ruin el que siempre / cambia de amigos. Muestra que tu interior / no vale menos que tu apariencia.

Muchas de las máximas de esta serie, se refieren a la cuestión de cómo dirigirse y contestar a los demás y de lo que los otros hablan de nosotros. También a este respecto hay que tener medida (719):

> Una lengua que ahorra es el mejor tesoro, / y serás muy querido, si ella tiene medida. / No digas mal de nadie, y no tendrás que escuchar algo peor.

Y termina con un proverbio bien redondeado (760):

> Cuida con lo que murmuras; tiene un peligroso poder. / Es fácil el mal dicho, que sin atención pronuncias, / pero se arrastra rápido y es difícil recogerlo. / No se pierde la calumnia cuando muchos vecinos / dicen de ti lo mismo. Ella es como una diosa.

[26] Este pasaje se suele entender mal. Χάριν no aparece aquí «por primera vez como mera preposición», sino que γλώσσης χάρις es «un obsequio de sólo palabras» (ver Mateo. 15, 8). El lugar paralelo más próximo está en Esquilo, *Prom.* 295 s.: μάτην χαριτογλωσσεῖν en oposición al συμπράσσειν de un βέβαιος φίλος. Sobre el significado o construcción de ψεύδεσθαι γλώσσης χάριν, ver también *Od.* 14, 387 μήτε τί μοι ψεύδεσσι χαρίζεο; Teognis 63 y 979; Esquilo, *Coef.* 265: γλώσσης χάριν δὲ πάντ' ἀπαγγείλῃ τάδε πρὸς τοὺς κρατοῦντας («como un servicio prestado sólo con palabras», pero que los que tienen poder recompensarán bien); (Teocr.) 25, 188: γλώσσης μαψιδίοιο (Genitivo!) χαριζόμενον παρεοῦσιν (dativo!); Eurip. *Orestes* 1514: δειλίᾳ γλώσσῃ (instrumental) χαρίζῃ (a saber ἐμοί, ver 1516: λέγειν ἐμὴν χάριν), τἄνδον οὐχ οὕτω φρονῶν; lo contrario en Baquílides 5, 187: ἀλαθείας χάριν αἰνεῖν (en lugar de eliminar la albanza merecida por envidia). La misma expresión griega está tras las palabras de Terencio (*Heaut.* 302 s.): *ne falsam gratiam studeas inire.* En TD 719 s. vuelve γλώσσης χάρις, medio irónicamente, sin intención peyorativa: (según el sentido) «la mejor cortesía de la lengua es a menudo el silencio».

En medio de esta cadena de proverbios, se inserta una serie de prohibiciones de otro estilo (724-59). La mayoría son instrucciones para realizar acciones físicas de una manera determinada, y no por motivos racionales sino supersticiosos. Tan crasas supersticiones no encajan con el tipo de pensamiento que muestra Hesíodo en otros lugares, lo que nos induce a dudar de la autenticidad de tales sentencias. El autor añade con frecuencia a sus prohibiciones observaciones como: «Pues esto no es bueno», o «pues esto lleva castigo». Si Hesíodo hubiese sido el autor de los dichos, los habría fundamentado mejor que con florituras retóricas. Son (765 ss.) afirmaciones supersticiosas sobre los diferentes días del mes, distinguiendo el tipo de actividad que es o no favorable, según el día. Acaba con una noticia y explicación sobre el vuelo de las aves y su significación para hacer prediciones. Nada de esto es de Hesíodo. Alguien ha ampliado y proseguido su epopeya.

El poema de Hesíodo trata de la vida campesina. Trata de la justicia, del trabajo y el mercado, de la relación con amigos y vecinos y otras muchas cosas. Es una obra llena de carácter pero no demasiado sistemática. Los diversos temas que toca están dispersos y sólo en parte conectan entre sí. La unidad se pierde también por el modo descuidado y personal que tiene de expresarse, y por la peculiaridad del estilo que, a partir de ahora, encontraremos continuamente en la poesía arcaica. Este estilo da menos valor a la distinción clara de las diversas secciones del discurso que a un proceso continuo: el final se enlaza con un nuevo comienzo. Las transiciones sorprendentes, pero nunca abruptas, dan a la exposición de Hesíodo un atractivo peculiar y extraño.

De los diversos temas tratados, el más extenso es el del trabajo profesional del agricultor, en el aspecto material y conceptual. El segundo tema importante «la justicia, la corrección y la decencia» está tratado con fuerza pero poco sistemáticamente. Hesíodo está menos interesado por la instrucción objetiva sobre lo que es justo y apropiado (pues todo el mundo lo sabe) que por la exhortación urgente a incorporar las enseñanzas morales en nuestra vida. De la religión sólo habla Hesíodo en términos muy generales, y del culto casi nada[27]. No podía entrar en detalles porque su poema tenía una inspiración y pretensión panhelénica y las fiestas, sacrificios y ritos eran diferentes, según los lugares[28].

Hay otras dos omisiones interesantes. Aunque Hesíodo habla, tanto y tan agudamente, sobre el trato de los hombres, se limita al trato del cabeza de familia con los extraños, y no dice nada de la vida de familia y del trato con esclavos y sirvientes, y apenas nada de la relación del padre con los hijos[29].

[27] En 336-41 se dice que se debe ofrecer, según su capacidad, sacrificios a los dioses, y hacer libaciones de vino y ofrecimientos de incienso, mañana y tarde «para poder comprar los bienes de otro, y no el otro los tuyos».

[28] Sobre la variedad de exigencias sacrificiales habla Hesíodo en el verso 137.

[29] Hesíodo habla de la constitución de un hogar: de la elección de esposa (695-705, 373-75), elección de criada (602 s.), designación de único heredero (376-78); de los criados habla con frecuencia (441, 459, 469 s., etc.); pero no habla del trato con los miembros de la casa, a excepción de los versos condenando el adulterio con la cuñada y las duras palabras de quien increpa al anciano padre (328-32). Sobre las mujeres consentidas y malvadas (519-23) Hesíodo habla apasionadamente (67, 373-75, *Teog.* 570-612), pero la única propuesta práctica que propone es el control: «quien confía en una mujer, confía en los ladrones» (375).

Probablemente le pareció impropio introducir en un escrito público los asuntos internos de la vida familiar. La segunda omisión, aún más sorprendente es la ausencia de toda indicación sobre el estado y la comunidad. Y este no sólo en los *Trabajos y Días* sino también en la *Teogonía.* No se menciona la institución de la asamblea del pueblo[30]. El lazo comunitario sólo es aludido por su prédica sobre el derecho y la injusticia, cuando Hesíodo dice que la justicia hace prosperar la comunidad y la injusticia la castiga. Pero premio y castigo no son aquí consideraciones pragmáticas y políticas, sino destino divino, en el contexto de cosas tales como paz y guerra, cosecha abundante y mala, fecundidad y esterilidad de las mujeres (225-47, 260-62). El estado sólo existe para Hesíodo en los pleitos que mantiene, y los «reyes» son sólo jueces y árbitros[31]. El tremendo cuadro de la descomposición de la edad de hierro no refleja la decadencia del sentido comunitario ni la renuncia de los órganos del estado. Sólo se tiene en cuenta el comportamiento inmoral de los individuos: huésped con anfitrión, camarada con amigo, hermano con hermano, hijo con padre. Si Hesíodo, que tanto habla del orden divino, se calla absolutamente sobre el orden político[32], deberemos sacar la conclusión de que, en su mundo, el estado prácticamente no funcionaba. Tanto más dura debió ser la lucha por la existencia y tanto mejor recibida una ayuda como la que Hesíodo proporciona: una explicación sobre la naturaleza y las relaciones de los dioses, las cosas y las fuerzas de la vida, y un buen consejo para el que, de modo decente, busca forjarse su propia y modesta fortuna. El campesino necesita, menos que nadie, del estado.

[30] En el pasaje de Hécate en la *Teogonía* se menciona la asamblea y la guerra como ocasiones que tiene el hombre para distinguirse (430-33) como es corriente en Homero, pero creo que el pasaje entero no es auténtico.

[31] Ver los pasajes sobre el derecho en TD y la *Teogonía* 80-90. Una excepción son las consideraciones sobre la legitimidad del poder en cuanto tal; ver p. 108-110.

[32] «Orden» (θέμις, δίκη, νόμος, etc.) es para la Grecia primitiva una realidad omniabarcante, dentro de la que no se distingue orden natural, vital y moral. En este sentido habla Hesíodo de πεδίων νόμος (TD 388), e. d. la regla natural de la agricultura; y su *Eunomia,* junto con sus hermanas *Dike* y *Eirene,* hijas de Temis y Zeus, son Ὧραι que ὡρεύουσι los trabajos agrícolas del hombre (Teog. 901-3). De este modo se aclara el pasaje antes citado (TD 225-47); cuando el orden (en este caso, el derecho) es vulnerado por un hombre, la consecuencia es el cese del orden natural (en este caso, la fertilidad de campos y mujeres, el tiempo para la navegación, la paz, etc.).

IV

La lírica antigua[1]

[1] Donde no se indique otra cosa, los números de las citas se refieren a los fragmentos de la *Antología Lyrica*, ed. Ernst Diehl (Leipzig, 1922 y posteriores). Desde las últimas ediciones de esta obra se ha incrementado nuestro tesoro por la publicación de fragmentos papiráceos, y se han publicado ediciones especiales de líricos, como el Arquíloco de François Lasserre (1958) y Max Treu (1959) (otra de Werner Peek está en preparación); Safo y Alceo de Edgar Lobel y Denys Page (1955), otra de Max Treu (1958[2] y 1952); Anacreonte de Bruno Gentili (1958).

1. EL FUNDADOR: ARQUÍLOCO

Después de haber tratado, en nuestro recorrido histórico por la literatura griega primitiva, la epopeya narrativa homérica y la epopeya didáctica hesiódica, entramos en la época arcaica, que abarca un amplio recorrido (hasta el capítulo 6 inclusive), periodo del que conservamos muy escasos materiales. Hasta aproximadamente el año 500 a.C. no se ha conservado ningun libro completo de filósofos ni poetas, y los poemas enteros o las citas textuales de los prosistas son la excepción. En general, tenemos que recurrir a breves y brevísimos fragmentos, y nuestra empresa sería inviable si estos autores tempranos no hubieran compuesto sus obras con tal atención a cada detalle que incluso los más pequeños restos guardan una impronta reconocible.

Apenas hay una línea irrelevante y sin carácter y, por ello, es posible sacar consecuencias esenciales de restos mínimos. Desde el año 500 hasta el fin de la época arcaica, en torno al 450 (c. VII y VIII) los materiales conservados son más abundantes aun cuando persisten notables lagunas[2].

La literatura del periodo arcaico es rica en obras de arte grandes y pequeñas, en personalidades vivas y pensamientos significativos, y el trasfondo de su vida histórica fue movido y a veces tormentoso. Ya en la épica pudimos apreciar un cambio fundamental, pero la rigidez del estilo y de los temas obstaculizó las nuevas tendencias y amortiguó su efecto[3]. Hesíodo fue un pionero. Fue mucho más versátil y original de lo que los historiadores han reconocido al clasificarlo y asignarle una función.

Pero el poderoso y grandioso drama del proceso histórico reclama sus derechos. Primero, el brusco tránsito de la épica a la lírica, después la sucesión de diversos líricos, y finalmente, junto a los líricos, la serie de filósofos... Todos estos fenómenos enlazados muestran la potencia de las fuerzas y los accidentes históricos que discurren libremente, según sus propias leyes.

En la era arcaica de Grecia, antes de que aparecieran obras filosóficas, la lírica[4] es la forma literaria característica, como lo fué la épica para la edad anterior, y en gran medida lo será la tragedia en el comienzo de la edad clásica.

[2] La claridad de nuestra exposición sufrirá, porque no podemos realizar una selección objetiva de una obra completa, sino que debemos servirnos de un material dispar, seleccionado por el azar.

[3] La ilusión de unidad en las dos epopeyas homéricas es tan fuerte que, durante mucho tiempo, se las ha considerado como la creación original y libre de un poeta, cosa que todavía muchos creen. Homero sería el «autor» de la *Ilíada* y la *Odisea* en sentido semejante a como Tolstoi lo es de *Guerra y Paz* y *Ana Karenina.*

[4] Por «lírica» entendemos aquí, apartándonos del uso antiguo, poemas y canciones breves, de estilo y metro diferente, incluyendo lo elegíaco.

¿Qué ocurrió, y qué significado tiene, para que pasase a cultivarse la canción breve en lugar de la larga epopeya?

Además del cambio en la extensión, el poema lírico no se remite al pasado, como hace la recitación del cantor anónimo, llenando agradablemente las horas de ocio con las leyendas tradicionales de los viejos tiempos, sino que se centra en la personalidad del hablante, en el tiempo de su producción y en las circunstancias detalladas de su origen. La poesía lírica está, en cierto sentido, al servicio del «día» y es «efímera». De esta concepción en la Grecia arcaica del «día» y lo «efímero», hemos de partir para explicar la transición de la épica a la lírica.

Volvamos a Homero y su épica para ver cómo se desarrolla esta nueva noción de «día». El día es para Homero la única medida, cuyo ritmo organiza el fluir continuo de los sucesos épicos y, por eso, es el concepto temporal al que se puede atribuir un contenido positivo y determinado (= el tiempo en el que...)[5]: «Vendrá el día en el que la sagrada Ilión caerá»; «Si fuera tan joven y fuerte como en el día en que...»; «el día del destino»; «el día del regreso al hogar»; «el día de la esclavitud»; «el día sin piedad» (αἴσιμον, νόστιμον, δούλιον, νηλεὲς ἦμαρ). El «día» así concebido recibe su carácter del suceso que tiene lugar en él, identificándose incluso con él. Así, una expresión épica tal como «evitar el mal día» (*Od.* 10, 269) equivale a: escapar a la destrucción. El nuevo giro que aporta la lírica no radica en que se crea en la posibilidad de sustraerse al día (e. d., los sucesos y circunstancias), sino más bien en la sensación de sentirse sometido al día en todos los sentidos. La nueva concepción del día aparece ya en las partes más modernas de la epopeya, y, como es de esperar, en la interpretación moderna, en un discurso de la *Odisea.*

Un viejo mendigo se sienta en el umbral de la sala, donde los señores están en la mesa, y recibe de ellos pequeños obsequios en premio por el entretenimiento que les ha producido su combate con otro mendigo. Al día siguiente los matará a todos y volverá a ser rey en su propia casa. Uno de los pretendientes le entrega comida con el amigable deseo: «Que en adelante te vaya mejor, viejo padre, pues ahora estás en la desgracia». Ulises agradece estos buenos deseos y continúa diciendo (*Od.* 18, 129).

> Voy a decirte algo, escúchalo y entiéndelo: / de todo lo que en la tierra anda y respira / y come, no hay un ser más quebradizo que el hombre. / En tanto dan los dioses virtud y sus rodillas son ágiles, / no piensa que algo malo pueda avecinarse; / mas cuando imponen su pena los dioses felices, / lo soporta forzado con ánimo paciente, / pues la mente del hombre en la tierra cambia / como el día que envía el padre de los dioses.

Mientras que los animales permanecen como lo que son, el león, león y la oveja, oveja, el hombre es lo que cada nuevo día hace de él: un ser orgulloso y señorial o un ser humilde y paciente. El día del dios cambia incluso nuestra «mente» *(noos)*, el núcleo de nuestro ser. El hombre es por completo

[5] «Tiempo» (χρόνος) tiene, por el contrario, en Homero, sólo carácter negativo. La palabra aparece sólo cuando alguien tiene que esperar, esforzarse en algo sin resultado, y cosas parecidas. Ver *Frühgriech. Denken,* 1-22.

«efímero», es decir, está sometido al día y entregado a su cambio[6]. Ulises fue en otro tiempo poderoso príncipe y ahora un humilde mendigo. Con su situación ha cambiado su ser.

El pensamiento que el cantor épico atribuye a Ulises, lo ha recibido y hecho suyo Arquíloco, el fundador de la lírica griega. Uno de sus poemas (68) comienza así:

> Tiene el hombre mortal, Glauco[7], hijo de Léptines, / el ánimo como el día que Zeus manda, / y piensa como aquello en que trabaja.

Nuestro mundo mental y afectivo queda radicalmente modelado por los sucesos que nos ocurren. Somos, por así decir, un eco de las relaciones que nos definen en un tiempo determinado[8]. Sin salvación ni salida estamos sometidos a la voluntad de los dioses (58):

> Para los dioses todo es fácil. A veces, levanta / del infortunio al hombre que está en el suelo / oscuro. Otras, derriba. Al que va a paso firme / lo hace caer de espaldas. Muchos males le acechan: / rota la mente, el hambre, el extravío.

Es intraducible la sencillez y precisión del lenguaje de estos versos con sus pensamientos tan sencillos y sus imágenes de fuerza elemental. Cuán lejos de esta nueva objetividad el flujo elegante y flexible del magnífico discurso homérico. Y, en contraste con Hesíodo, la forma es ahora de una pureza sín mácula. Es característica del estilo de Arquíloco la acentuación gradual del pensamiento y lo afilado del tono. El fragmento culmina con la comprobación de que la pobreza y degradación desbordan nuestra mente y nuestro ánimo (ambas cosas están implícitas en *noos*), y destruyen nuestro ser[9]. Nada nos pertenece realmente (8):

> Azar (τύχη) y Destino, Pericles, todo le dan al hombre[10].

Arquíloco va más allá que el poeta épico al que cita. En la *Odisea*, todavía romántica, el héroe permanece entero aunque sea un mendigo, pues su espíritu lo libera del hambre y la miseria. Pero, según Arquíloco, el hambre conduce al hombre al extravío y la miseria destruye su espíritu. El poeta se toma en serio

[6] Es éste, y no «lo que dura un día, la vida corta» el sentido de ἐφήμερος en la antigua literatura griega. Ver *Frühgriech. Denken*, 23-39.

[7] El destinatario de estos versos es un personaje histórico, gracias al descubrimiento de una inscripción en una gran piedra en Tasos: «Soy un monumento para Glauco, hijo de Léptines, erigido por los hijos de Brentes» (J. Pouilloux, *Bull. Corresp. Hellén.*, 79, 1955, 75-8, y 348-51). Sobre la colonización de los de Paros en Tasos al norte, ver más adelante p. 150.

[8] Sobre la influencia de Fr. 68 de Aquíloco ver luego p. 342, nota 37 (Parménides Fr. 16) y p. 349 (Heráclito Fr. 17).

[9] No ocurre que para justificar en parte a los dioses, se haga a la perturbación de la mente la causa de la desgracia; más bien esa perturbación es una desgracia adicional que además (ἔπειτα) golpea a la víctima. Lo que aquí señala Arquíloco lo expresa con mayor precisión una elegía de la Colección de Teognis (373-92).

[10] Ver Diagoras de Melos en Sexto Empírico, *Adv. Math.* 9, 53: κατὰ δαίμονα καὶ τύχην πάντα τελεῖται, Ver luego p. 163 y nota 9.

la idea de la plasticidad de la naturaleza humana a la que cada nuevo día imprime su sello y que obliga a tener en cuenta la realidad. Repetidamente, hasta en los menores restos que quedan de su obra, se subleva Arquíloco contra los elevados ideales y apuesta por una decidida sobriedad y claridad.

Si el espíritu humano es tan completamente transformable y si el instante que modifica nuestro ser cambia también radicalmente nuestra imagen del mundo, la situación eventual de la propia persona adquiere una importancia sobresaliente. La situación actual propia tiene su expresión artística en la poesía lírica breve, que habla un lenguaje directo, abierto y natural, adaptado al nuevo realismo. En cada canción, la reacción del hablante a lo que le ocurre encuentra su objetivación. La epopeya es ya anacrónica. Su lenguaje solemne y ceremonial no se adecúa a lo que hay que decir ahora. Ya no se cree en caracteres firmes como los que necesita la epopeya. La epopeya narra desde una distancia neutra acerca de hombres hace tiempo muertos, pero esos destinos ajenos y pasados ya no interesan al poeta. Sólo entienden la vida los que viven.

Esta es aproximadamente la actitud de la lírica griega en el momento en que su fundador, Arquíloco, rompe con la ideología recibida para poner en su lugar algo totalmente nuevo. Adentrémonos en los poemas mismos y en la persona de Arquíloco.

Arquíloco era un jonio de la marmórea isla de Paros en medio de las Cícladas, o, quizás, un medio jonio. Por el lado paterno, procedía de una de las primeras familias del país. Su abuelo (o padre) había dirigido una colonia en la isla de Tasos, famosa por sus minas de oro. Tasos estaba al norte cerca de la costa tracia, y, desde la isla, los colonos de Paros pasaban a la tierra firme para hacerse con más territorio. En las guerras inacabables con los aborígenes cogieron a muchos esclavos. Arquíloco fue hijo bastardo de un padre noble y de una esclava tracia. Llevó una vida aventurera como guerrero libre y como mercenario. Vivió aproximadamente entre los años 680 y 640[11].

Arquíloco no tenía bienes y vivía de la guerra (2).

> Mi lanza cuece mi pan y despacha / vino de Ismaro; en la lanza me apoyo cuando bebo.

Fue guerrero y poeta en una pieza, servidor de las dos deidades que aparecen en el escudo de Hércules representando dos formas contrapuestas de existencia (1)

> Soy ambos: seguidor del dios Enialio (Ares) / y experto en el arte que las musas dan.

[11] Según F. Jacoby, *Classical Quarterly*, 35 (1941), 97-109. Nuestras bases para la cronología de Arquíloco y el marco histórico de su vida, son inseguras y ambiguas. Según F. Hiller von Gaertringen (RE s. v. *Thasos* 1312 y *Göttinger Nachr.*, 1934, 51) el Fr. 51 IV A 22s. se refiere a los colonos de Paros en Tasos y a las mujeres nativas que introdujeron en sus casas. El número «mil» encajaría por ser el número simbólico (no literal) de los ciudadanos de pleno derecho de una comunidad. Ver Jenófanes (Presocráticos, 21), 3, 4 y Heráclides, *Politeiari* 11, 6. En todo caso es muy probable que la madre de Arquíloco no fuera griega, sino tracia.

En las luchas con los aborígenes tracios, le ocurrió una vez que tuvo que elegir entre morir tras su escudo o sobrevivir corriendo y sin escudo. El concepto tradicional del honor, mucho tiempo mantenido por los espartanos prescribía la muerte. «Con él o sobre él» gritaba la madre espartana cuando su hijo iba con el escudo a la batalla: ¡mejor volver cadáver que sin escudo! Pero Arquíloco canta en una elegía (6):

> El escudo que arrojé de mal grado en un arbusto, / soberbia pieza, ahora lo blande un tracio; / pero salvé la vida. ¿Qué me importa el escudo? / Otro tan bueno puedo comprarme.

Probablemente seguían a estos versos otros con el contraste que expresa la siguiente cita de la *Iliada* (9, 408):

> No se puede la vida del hombre recuperar / ni comprar, una vez pasa la barrera de los dientes.

Así dice Aquiles en la *Iliada* para declarar su rechazo por la muerte del héroe, en una escena en la que expresa sentimientos contradictorios. De nuevo, Arquíloco toma de la epopeya un pensamiento que está en contradicción con la actitud normal de la épica.

Aquiles, en la *Iliada*, juega sólo con la idea de que la vida pudiera serle más querida que el honor. Arquíloco se atreve seriamente a contraponer el valor de la vida a un exagerado concepto del honor, saca, como buen realista, la consecuencia y, en un tono de agresivo desafío, proclama al mundo lo que ha hecho[12]. Ridiculiza descaradamente la convención de que un bien venal pueda ser valorado por encima de la vida única e insustituible. No era un cobarde y finalmente, como Aquiles, cayó en la guerra. Pero, precisamente porque era un guerrero profesional, rechaza este iconoclasta un martirio que le parece sin sentido.

Contra la ideología romántica, se aferra enérgicamente Arquíloco a las realidades primarias y pone los valores en su sitio. En Homero, el guerrero heroico tenía evidentemente una figura, espléndida, bella, con largos cabellos ondulados. Incluso la *Odisea*, con toda su contención, hace una penosa concesión a este ideal, manteniendo por encanto a un Ulises embellecido y rejuvenecido. Pero el bastardo de Paros dice (60):

> No quiero a un jefe erguido y pavoneante, / adornado con rizos y afeitado. / Prefiero uno pequeño y patizambo, / pero que pise firme y sea valiente.

Lo mismo pasa con el estilo de Arquíloco. No encontramos en sus canciones adornos ni afectaciones pero sí un paso seguro en el habla, y también corazón.

En el fragmento siguiente, se manifiesta ese contraste entre deseos elevados y realistas (22):

[12] No creo que haya resabios de ironía frente a sí mismo en estos osados versos. Uno de sus rasgos esenciales es la seriedad, como veremos.

Todo el oro de Giges: ni me importa / ni tengo envidia. Lo que los dioses hacen: / no me interesa. El poder del tirano: / tampoco es algo que mis ojos vean.

Hasta aquí, el texto conservado literalmente. Le seguía algo parecido a esto[13]: «Pero cuando veo a fulano de tal pasar ante mi con el orgullo y el poder de un dinero suciamente ganado, entonces me dan ganas de tirarle mi hacha a la cabeza», así dijo Carón, carpintero de Tasos.

Giges, «señor del Asia que cría ovejas» (Fr. 23) dominaba, en tiempos de Arquíloco, en el reino lidio. Poseía increibles riquezas y ofreció, a los dioses griegos, en Delfos, exvotos de oro macizo. Las palabras «lo que los dioses hacen (e. d., la felicidad imaginaria que a veces los dioses conceden a un hombre) no me interesa» parafrasea un proverbio que dice: «lo que los dioses conceden a un hombre, no lo envidiamos sino que nos alegramos de su suerte»[14]. El dominio tiránico fue algo deseado y disfrutado en la época arcaica por los hombres ambiciosos y orgullosos como la mayor felicidad sobre la tierra[15]. El carpintero ya era considerado en la *Iliada* (3, 60 ss.) como el prototipo del hombre industrioso; para Arquíloco era la contrafigura del advenedizo enriquecido con fraudes. Tras la máscara del carpintero Carón lanza Arquíloco contra su adversario insultos cuya grosería sólo podemos intuir[16]. Pero, según su estilo, Arquíloco comienza con una cuidadosa preparación y habla primero de los hombres cuya felicidad no envidia. Y el argumento es que no los ve con sus propios ojos. Habla desde lejos, de lo que sólo sabe, y se dirige a lo actual, a lo que experimenta. Aqui comprobamos de nuevo el giro de pensamiento que transcurre en la transición de la épica a la lírica. Con decisión se aferra a los datos primeros y más próximos de la persona: el ahora, el aquí y el yo. El brillo de lo elevado, grande y poderoso ante lo que todo el mundo se maravilla y persigue, no le interesa frente al éxito relativamente humilde de un hombre de Tasos que es capaz de encender su odio personal y, por así decir, íntimo[17]. La historia del mundo palidece frente a lo que ocurre en nuestro propio círculo. En aquel tiempo, la rica ciudad griega de Magnesia, en Asia Menor, fue asaltada y saqueada por un pueblo salvaje. La catástrofe debió producir profunda impresión en el mundo griego, pero Arquíloco, que luchaba y sufría en Tasos, declaró (19):

Ruina de Tasos lamento, no de Magnesia.

Arquíloco se concentra en su vida personal y abandona posiciones externas. No se cuida de lo que otros piensen de él (9):

[13] La continuación en *Frühgriech. Denken*, p. 57.

[14] Baquílides cita 5, 187-93 el pensamiento de Hesíodo; ver Píndaro, *Istm.* 5, 22-25; Petronio, *Sat.* 38, 9; *Ego memini invideo, si quid deus dedit.* Sobre Teognis 169 s. ver luego p. 383, nota 17.

[15] Ver Solón 23, 5-7.

[16] ἀγροικία, según Aristóteles.

[17] El contraste se complica con el cambio de la admiración al odio. En general, el nuevo giro consiste en que no son las cosas que merecen una corona las que se admiran públicamente por su esplendor, sino más bien las que inflaman nuestra inclinación más íntima y personal. De esa forma se expresa Safo también en Fr. 16.

Quien se preocupe, Esímides, de lo que otros murmuren, / no podrá disfrutar mucho de la felicidad.

El dístico es sólo la primera mitad de una antítesis (la cláusula μὲν) que seguramente Arquíloco completaría diciendo que sólo el hombre que busca libremente lo que le agrada consigue la alegría. En sus versos, se dirije el poeta audazmente contra la convicción general de que la opinión de nuestro entorno nos enfrenta a un espejo en el que podremos reconocer nuestro real ser y valor (ver arriba p. 91 s.). También la ideología de la gloria póstuma queda refutada por sus experiencias (64):

Nadie, después de muerto, es honrado / por sus paisanos. Preferimos, vivos, la alabanza / de los vivos. La muerte es la peor de las suertes[18].

No nos admiramos pues de que Arquíloco rehusase entregar su vida por el honor supuesto de su escudo (Fr. 6,). Como soldado, sabía, por experiencia, la poca gratitud que un guerrero puede esperar (13):

El mercenario, Glauco, es apreciado en tanto que combata.

Arquíloco sólo cree en una realidad, la de la acción directa. El que quiere ser respetado debe demostrar al mundo que no se le puede hacer daño impunemente. El poeta se enrolla como un erizo y presenta sus púas en todas direcciones (103):

El zorro, muchas; el erizo, sólo un gran arte.
(66) Un gran arte conozco: devolver
doblado el daño que me hacen[19].

Con la imagen extraña, pero poderosa, del erizo, se constituye, por primera vez en la literatura europea, el «yo» como contrapolo del «no-yo». El «yo», cuya consistencia está amenazada de disolución y destrucción por el conocimiento de la naturaleza «efímera» del hombre, confirma su propia existencia en la lucha y la defensa frente a los otros.

La lucha es para Arquíloco una necesidad comparable a la de las fuerzas físicas (69):

Tan ansioso estoy de luchar contigo / como un sediento de su trago.

Cuando implora algo, casi siempre es la ruina de sus enemigos (30):

¡Apolo soberano, golpea a los culpables[20], / dios de la destrucción, destrúyelos!

[18] Las ideas convencionales, contra las que se dirigen los Fr. 9 y 64, se encuentran p. e. en el Pseudo-Tirteo (ver luego p. 319): el valiente guerrero es honrado tras su muerte (v. 29 s.) y durante su vida tiene «muchas cosas que lo hacen feliz» (v. 38).

[19] Un paralelo nuevo, pero más convencional, aparece en Oxyrh. Pap. 2310, Fr. 1, col. II.

[20] πήμαινε, según Oxyrh. Pap. 2310, 14-16.

El nombre mismo de Apolo resuena en el término «destruir» (ἀπόλλυμι). Del mismo modo, se implora el auxilio del dios del fuego (75).

> Oyeme, Hefesto, te pido de rodillas: / lucha, piadoso, a mi lado. Dame tu don.

Otra vez, invoca el calor de la estrella del perro, para que caiga sobre sus enemigos (63):

> Espero que a muchos la aguda luz de fuego / de Sirio los abrase; a otros...

Arquíloco no entiende la suavidad. En una ocasión se burla de alguien (96):

> Tu ya no tienes hiel en el hígado[21].

El mejor documento del odio y la ira de Arquíloco nos lo ha hecho conocer un papiro. El poeta maldice a alguien y le desea que naufrague en las peligrosas costas de Salmidesos en el Mar Negro, cuyos salvajes habitantes vivían del despojo de los que la tormenta les llevaba. Arquíloco describe a su víctima en la orilla (79):

> Que arrastrado por las olas / a Salmidesos, desnudo, con cuidado (?) / lo cojan los tracios, de moño flotante; / que sufra pena y coma / el pan del esclavo; / que rígido de frio y cubierto de algas / se pegue a las rompientes;[22] / que chocando los dientes, sin ayuda, / yaga sobre su viente como un perro, / batido por las olas en la última orilla: / así quisiera verlo, / pues me injurió, pisó mi juramento, / siendo mi amigo.

Podemos reconstruir así la situación. El poeta, con otros soldados de fortuna, ha formado una banda para luchar contra los nativos y saquearlos. Cuando el grupo está en apuros, uno de los «amigos» (ἑταῖρος, v. 14) se escabulle y va a nuevas orillas.

El lenguaje del poema es, como siempre en Arquíloco, tan sencillo como fluido. Excepto en un epíteto algo convencional de origen épico (θρήικες ἀκρόκομοι, literalmente, «tracios de moño alto»), se asemeja al habla cotidiana. Sin desviarse lo más mínimo del orden natural de las palabras se acomoda el texto por sí mismo a los versos, limpios y reciamente construidos[23]. El pensamiento se reviste, al verdadero modo arcaico y con auténtica transparencia jónica, de una objetividad viva. En otra época y con otro arte, se hubiera extendido prolijamente sobre el agravio del infiel camarada, se hubiera

[21] Ver las palabras despectivas de Térsites, Il. 2, 241 s., y Alceo 348, p. 189 más adelante.

[22] El texto es aquí muy dudoso. Un nuevo examen del papiro por J. Schwartz (1949, en Masson) al final del verso 7, a leer χν<ό>ου (antes [ῥ]θου) al final del verso 7, ha llevado a leer ἐπιχ<έ>οι (antes ἐπ[έ]χοι), ver Olivier Masson, *Revue Et. Gr.* (1951), 427-42. Esto hace a ἐκ totalmente ininteligible; ἐπιχέοι carece de sujeto (en *Il.* 9, 7 es κῦμα el sujeto); y el hombre arrojado a la orilla deberá «estar cubierto» por algas, no «sepultado» (ver también *Od.* 23, 2366 s., Platón *República* 10, 611 d). Habrá que esperar a una correcta lectura.

[23] En todo caso esto podrá decirse sólo con reservas del Fr. 79, pues el texto es dudoso; pero se aplica sin condiciones a todos los demás fragmentos, con poquísimas excepciones.

perorado sobre la santidad del juramento y descrito vivamente del desengaño doloroso del poeta. Arquíloco, en lugar de ello, traza con lenguaje concreto un cuadro concreto imaginado, para terminar con el deseo imposible: ¡quisiera verlo con mis propios ojos! Sólo con el último par de versos recibe retroactivamente el conjunto su sentido y justificación. Con lenta seguridad, avanza el discurso hacia su objetivo, para lograrlo plenamente al final. Sólo un maestro dueño de su arte podría llevar tanto a término con medios tan parcos y en tan exiguo espacio.

Un fragmento, últimamente encontrado, se podría reconstruir así (con grandes reservas) (Ox. Pap. 2310, Fr 1 B 22 s.):

> Con barco pequeño has hecho un gran viaje,
> hasta Gortin has ido y has vuelto
> *(faltan ocho versos)*
> No hubiera encontrado un amigo igual
> si te hubiera tragado la tormenta
> o por mano enemiga hubiera caído
> la flor de tu vida.
> Ahora que un dios te protegió y has vuelto,
> --yo solitario--.
> Yacía (antes en la tierra), en la penunbra,
> ahora (levantado) voy a la luz[24].

No debió ser Arquíloco un compañero cómodo. Se sentía desatendido por sus amigos (67 b):

> Mi corazón lo estrangulan los amigos

Un proyecto de boda acabó en amargo resentimiento. Licambes había prometido a su hija Neóbule al poeta (71):

> ¡Si me fuera dado, la mano de Neóbules / poder coger!

Pero Licambes retiró su promesa.

> Padre Licambes, ¿qué es lo que has hecho?, / ¿qué dios te desquició! / Antes estabas sano, pero ahora / eres la risa en la boca de la gente (88).
> Tú hiciste tu gran juramento, / el acuerdo del pan y la sal (95).

Los versos desconsiderados e injuriosos de Arquíloco estaban calculados para ridiculizar a Licambes y para ponerle a él y a su hija en la boca de la gente. Empieza así (74):

> «¡Ya no hay nada imposible! ¡No se puede jurar! / ¡Ya no hay sorpresas! Desde que en lo alto Zeus / hizo del día noche y recubrió / la luz del sol.

[24] La restauración es muy dudosa. Línea 23, quizás πόντον περή]σας, línea 32 s., φίλον δ'ἄν ἄλ]λ[ον?], y τοιοῦτον, εἶ σ]ε, línea 36, νῦν δ' ὡς ἀνῆλ]θες, línea 38 s., τὸ πρὶν χαμαὶ μὲ]ν y... ὀρθὸς] ἐς; ver Fr. 58.

Miedo y espanto / sobrevienen al mundo. Todo es creíble, / todo esperable. Nadie se maravilla / si las bestias del campo con los peces del mar / cambian vivienda, y si prefieren / el ruido de las olas a la tierra firme. / Y los peces trepan por las colinas...

Aquí se interrumpe el texto, pero conocemos al menos el contenido de la conclusión:

Así no se sorprenden las atrocidades / que mi hija Neóbule cometió»: Dijo Licambes[25].

La estructura es semejante a la del poema «Todo el oro de Giges: no me importa» (22, antes p. 141 s.), pero es aún más cortante. Un proemio amplio precede a la declaración propiamente dicha, calculado para despertar el interés del oyente, aunque éste todavía no pueda saber a dónde conduce todo aquello. Luego el peso entero del pensamiento preparatorio cae sobre la víctima. «Toda la naturaleza se ha trastornado... en Neóbule. Así dijo su propio padre». El efecto que produjo el poema sobre los así estigmatizados lo confirma una leyenda que afirma que Licambes o sus tres hijas se suicidaron a consecuencia de las burlas. En todo caso, el «erizo» utilizó con éxito sus púas.

Con tal temperamento, debió el poeta hacerse más enemigos que amigos y en su vida alternaron triunfos con derrotas. Hubo situaciones sin salida. Dónde buscaba la estabilidad lo cuenta este fragmento (67):

Corazón, corazón, perplejo[26] y aturdido por penas / sin salida. ¡Levanta! Haz frente a los contrarios / y al enemigo que te empuja, aguanta. / Si vences, no te enorgullezcas ante el pueblo, / y si eres derrotado no te tumbes ni gimas / en casa. Con la fortuna, alégrate, y en la desgracia / no te aflijas demasiado. Comprende que el ritmo de la vida es alterno.

Nada ayudaba a los griegos tanto a hacer frente al dolor y la desgracia como el claro entendimiento de una legalidad general. Tal estado de ánimo, como se atribuye a Ulises, debió ayudarle sin duda. Pero el sueño épico ha pasado. El autocontrol ya no es para Arquíloco un medio para conseguir una fantástica victoria final sobre todos los enemigos; sólo puede otorgar estabilidad y fuerza para suavizar las excesivas fluctuaciones del ánimo.

Éxito y desastre en alternancia constituyen la regla de nuestra existencia, según Arquíloco. De ese modo el dolor sólo se supera mediante la alegría. Así el poeta transforma un lamento fúnebre en exaltación jubilosa. De ello nos informan los restos de una elegía singular[27], dedicada a la muerte de hombres valientes ahogados en un naufragio, entre los cuales se encontraba su cuñado (7):

[25] Ahora, gracias a Oxyrh. Pap. 2313 (9) se han añadido algunas finales de versos que hacen dudosa la referencia a Licambes (W. Peek, *Philologus* 100, 1956, 2).

[26] Como en los monólogos homéricos, es el *thymós*, el órgano de los estados anímicos y sentimientos, el interpelado.

[27] Aun cuando los fragmentos proceden de elegías diferentes, el Fr. 7 exige, según su construcción, una continuación, como ocurre en el Fr. 10.

No suavizará el duelo si un ciudadano, / Pericles, o la ciudad entera, están en fiestas, / pues hombres tan valientes tragó, ahora, / el rugiente mar. El pecho nos oprime y enferma / de pena. Y, sin embargo, amigo, para dolor sin cura / los dioses proporcionan un remedio. La desgracia / camina entre los hombres. Ahora nos tocó / y nos lamentamos del sangriento golpe. / Pero la próxima será para los otros. Sed firmes / y dejad los gemidos femeninos.

(11) Ocultemos en la sombra el triste obsequio de Poseidón, rey[28].

(10) (Menor fuera mi pena en la muerte de mi hermano) / si su cabeza y sus hermosos miembros, con puros ropajes, / Hefesto hubiese envuelto para el fúnebre fuego; / (pero a pesar de ello quiero bromear y reír) / pues nada mejora con lágrimas ni hago nada peor / si no busco amigos, placeres y fiestas[29].

No como deshonra para los muertos (7, 1-2) sino como control viril, exige Arquíloco de los supervivientes que vuelvan a la fiesta, la bebida y la alegría (10). Dominio y control (τλημοσύνη) no significa para él, como para Ulises, equilibrio tranquilo, sino paso al ánimo opuesto. Por eso el autocontrol puede ser denominado paradójicamente el remedio divino[30] para lo incurable: una desgracia que no admite arreglo no impide que la alegría desplace el dolor. El péndulo de los sentimientos no puede estar quieto. Cuanto más violento sea el daño, más rápido el placer.

No podemos esperar, en la época arcaica, poesía amorosa al modo de la erótica moderna. No se cantaba a las mujeres que podían contraer matrimonio[31].

Cuando Arquíloco canta a muchachas, presumiblemente son hetairas (25, 1-2):

Con un ramo de mirto y un capullo / de rosas jugaba...
(25, 3-4) su pelo cubría la espalda y los hombros.

(26) El cabello con mirra y un pecho / que hubieran, a un viejo, enamorado.

O bien el poeta habla de su propia situación (112).

Tal deseo de amor represado en mi pecho / vertió sobre mis ojos niebla oscura, / robando a mi ánimo el discernimiento.

(104) ¡Infeliz!, por deseo de amor / yacía inerte, y con dolores agudos los dioses / perforaban mis huesos[32].

Las andanzas de la pasión erótica las describe Arquíloco de modo tan directo como todo lo demás. Sin pudor alguno habla de su celo sexual (Fr. 72)

[28] El sentido es, quizás: «No hemos podido enterrar a los muertos, pero sí queremos enterrar la desgracia que nos concedió el dios marino, y olvidarla.

[29] Poco puede hacerse con los restos de palabras que el Oxyrh. Pap. 2356 añade antes y después del texto conocido del Fr. 10.

[30] ἐπὶ κακοῖσιν ἔθεσαν φάρμακον (7, 6 s.) parece sonar como ἐπιθήσει φάρμακα en *Il.* 4, 190; pero aquí no hay tmesis, sino que ἔθεσαν es «establecer, crear».

[31] Pero el tono del Fr. 71 es una excepción a la norma, tal como la conocemos. No estamos seguros de que Arquíloco se sometiese a convenciones.

[32] La ordenación de las palabras en el segundo verso resulta muy extraña en Arquíloco.

y de su agotamiento (Fr. 34). En un poema se burla de una mujer entrada en años, inaugurando una lamentable moda literaria (p. e. Horacio, *Epodos,* 8). Empieza así (113):

> Ya no florece, tierna, como antes, su piel; / ahora se arruga.

En un epigrama, se burla, con buen humor, de una ramera de sobrenombre Pasífila, «amiga de todos» (15):

> Como higuera en la roca que refresca un sinfín de cornejas, / así acepta bondadosa a los huéspedes y en ellos confía.

De tono burlesco, son también los siguientes fragmentos:

> (32) El molesto charlatán se coló en casa.

La conversación es tan tediosa que sólo hay un medio de librarse de él:

> (132) Un par de piernas es el bien más preciado del hombre.

No se libran ni los compañeros a los que en otras ocasiones ha dirigido poemas serios y amistosos:

> (59) Canta a Glauco, el que tiene los rizos como cuernos.
>
> (78) Bebiste mucho vino sin mezcla de agua / pero no contribuiste con tu parte, Pericles[33], / viniste como amigo, no invitado, a la mesa; / tu vientre ha traicionado tu ánimo, y tu mente / anda el camino de la desvergüenza.

El último fragmento pertenecía evidentemente a la poesía de banquetes, como seguramente la mayor parte de los fragmentos eróticos. Al comienzo de un banquete y en la mitad se cantaban también himnos a los dioses, entre ellos el siguiente dedicado al dador del vino (77):

> Sé cantar el ditirambo, hermosa canción / de Dionisos, cuando el rayo del vino llega al alma.

En las expediciones de guerra y pillaje había ocasiones de alegres francachelas. En un viaje, al atardecer, el barco, como siempre, fondeó y comieron en la orilla (5, 4). Dice a un camarada (5, 6):

> ¡Vamos! Coge un jarro y, por el rápido / puente del barco, abre el panzudo cántaro, / saca vino rojo de la vendimia. Es imposible / hacer toda la noche la guardia sobrio.

El estilo de este fragmento sorprende. Sólo el verso final está construido con el enérgico lenguaje de Arquíloco. Los otros tres versos con sus epítetos

[33] Esta línea no está completa en el original.

descriptivos y su detalle nos recuerdan la placidez prolija de la epopeya. La razón está en que la poesía de banquetes acostumbraba a describir con amabilidad los placeres que la hora festiva ofrecía a los bebedores[34].

De la existencia peligrosa del navegante, tenemos hermosos testimonios de Arquíloco (21):

> Cuando nuestras almas estén en los brazos de las olas...

Los siguientes versos fueron interpretados por antiguos comentadores como una parábola de la amenaza de la guerra (56):

> Glauco, la marea profunda se desata en olas, / y el pico del Gireo se corona de nubes, / señal de tormenta. El terror cruza el cielo.

Algunos fragmentos muestran que también Arquíloco cultivó las fábulas de animales. La fábula de animales como género se basa en que la naturaleza animal, tal como las conocemos o creemos conocerla, implica un sistema coherente de tipos que hacen posible la comparación. Frente a la multiplicidad inabarcable de los caracteres humanos y la diversidad de conductas, tiene cada animal una naturaleza determinada y conocida[35], y los animales entre sí guardan también relaciones determinadas y conocidas. De este modo, el reino animal ofrece orientaciones para el mundo humano y símbolos establecidos para la rápida comprensión de los caracteres y acciones de los hombres, siempre que se esté más interesado por los tipos que por los individuos. En este sentido la epopeya homérica utilizó símiles de animales y en Hesíodo encontramos p. e. la fábula del halcón y el ruiseñor. De entre las fábulas de Arquíloco, he aquí una muestra reconstruida, según este contexto:

> (89) Corre entre nosotros una historieta: / una vez un águila y un zorro sellaron / un pacto de amistad.
> (Cuando una vez el águila no tenía para dar de comer a sus crías, / robó a los hijos del zorro),
> (90) y dio a los suyos la comida atroz.
> (El zorro montó en cólera, pero alguien le advirtió:)[36]
> (92) «¿Ves la roca escarpada / que nos amenaza hostil y erguida? / Tiene, en ella, su asiento, y tus gritos de guerra / la hacen reír.»
> (Y así rogó el zorro:)[37]
> (94) «Zeus, padre Zeus, que mandas en el cielo, / que ves las obras de los hombres, / sus crímenes impíos, y haces que los animales / si quebrantan la ley, sufran castigo»[38].

[34] Ver *Od.* 9, 5-11; Jerófanes Fr. 1, etc.

[35] Ver Filemón Fr. 89 (II 1, p. 504 Kock). Un pasaje de la *Odisea* llega afirmar que todos los animales tienen un carácter fijo, cosa de que carece el hombre.

[36] Por un nuevo papiro (Oxyrh. 2316) sabemos que la advertencia era muy extensa.

[37] No es seguro que este fragmento pertenezca a la misma fábula.

[38] En la fábula de Arquíloco, los animales están tan humanizados que incluso los mandamientos morales les obligan y los dioses cuidan de su rectitud. Distinto era el caso de Hesíodo, cuya fábula del halcón y el ruiseñor termina con la observación siguiente: los animales sólo conocen el poder bruto, mientras que Zeus ha dado el derecho a los hombres (TD 202-12; 276-80).

La fábula continúa relatando cómo el águila sustrae la carne del sacrificio del altar y la lleva a su nido, cometiendo un nuevo crimen. Pero las brasas que quedaban incendiaron el nido, y los dos aguiluchos, que todavía no podían volar, cayeron al suelo y fueron devorados por el zorro. La fábula vuelve entonces al quebrantamiento de la fe entre amigos. Quizás sea el reflejo de una experiencia personal del poeta, y una amenaza para el traidor, conocido u oculto, de un castigo tan terrible como el del águila.

Otra serie de fragmentos tratan de Tasos, la isla habitada por tracios en la que había una colonia de Paros. En Tasos, luchó Arquíloco contra los aborígenes y sufrió un duro revés[39]. En la colonia, conquistada de nuevo, se reunieron hombres, de existencia azarosa, venidos de todas partes (54):

> Toda la basura de Hélade se ha reunido en Tasos.

No le seducía a Arquíloco la isla rocosa (18):

> Como el espinazo de un asno / cubierto de bosque inculto, está la isla... / No es un bello lugar, ni hay rincón / atrayente como hay en Siris.

Un griego intentó, por cuenta propia, entablar negociaciones políticas con los isleños. Un fragmento, no muy claro (51 I A 46), dice: «El hijo de Pisístrato» vino con músicos «a Tasos, trayendo regalos de oro macizo para los perros tracios. Como ganancia propia, obtuvieron la ruina general.»

De la guerra, su otra profesión, habla Arquíloco con frecuencia. Cuenta cómo su tropa fue dividida y Hermes lo salvó (51 IV A 4-5). Hermes es el guía de los caminantes, el dios de los ladrones y de la fortuna. Con frecuencia, Arquíloco se deslizó de incógnito en las filas enemigas. Una batalla en la que los de Paros vencieran a los vecinos de la isla de Naxos, es contada por Arquíloco de un modo que recuerda la epopeya, con la creencia todavía viva en los dioses[40]:

> (51 I A 54) Graciosamente entró Atenea, / hija de Zeus tronante, en combate junto a ellos, / levantando el corazón de la tropa miserable...

Nuevos hallazgos de papiros han mostrado la exactitud con la que Arquíloco narró muchas batallas, incorporando a su poesía la historia de su tiempo. Naturalmente, sólo podemos reconstruir una mínima parte de esos sucesos a partir de unos textos terriblemente mutilados.

Dos fragmentos hablan directamente de acciones de guerra:

> (57) Alienta el valor de los jóvenes. La victoria es de los dioses.

> (62) Erxies, ¿cómo se reagrupa la desgraciada tropa?

Después de un combate, bromea el poeta (61):

[39] Ver Fr. 6 y 19, más arriba p. 140 y 142.
[40] Ver antes p. 78 y nota 7.

Siete enemigos han caído arrollados en combate; / ¿y quién los remató? Nosotros somos mil.

Una elegía alaba a los eubeos, guerreros caballerescos. En las guerras con los léleges, que todavía continuaba, ambas partes acordaron prohibir las armas de largo alcance (3):

No tensarán los arcos ni voltearán / muchas hondas, cuando Ares dé la señal del combate en el llano. El trabajo que levanta llantos / lo hará la espada. Es un combate confortable / para los Abantes, famosos lanceros, señores de Eubea.

La vida salvaje de Arquíloco acabó en el campo de batalla. «La guerra es común a todos: mata al que mata», dice Héctor en la *Iliada* (18, 309), después de anunciar su decisión de luchar a vida o muerte con Aquiles. Arquíloco se apropió la sentencia (38):

Lo haré (?)...
pues en verdad la guerra es común a los hombres.

Cuando se reanudó la guerra entre Paros y Naxos cayó Arquíloco. Una leyenda significativa cuenta que aquel de Naxos que lo mató fue expulsado por la Pitia del templo délfico de Apolo, por haber matado a un servidor de las musas. Él se justificó diciendo que había sido en un combate mano a mano. «La guerra es común».

No es mucho lo que nos queda de Arquíloco, y ningún poema está completo. Sin embargo, los restos dispersos llevan el sello reconocible del genio. El genio no se puede explicar, pero la especial naturaleza de tal fenómeno sí puede ser indicada y circunscrita.

En la figura de Arquíloco se juntaron todos los factores que hicieron posible su misión histórica: sus circunstancias vitales, su carácter, su pensamiento y su arte encajan perfectamente en un cuadro unitario. Hijo legítimo de casa noble, el fundador de la lírica personal tuvo que valerse por sí, y con su sola persona busca su propio camino. Llevó la vida activa, dura y libre de un soldado de fortuna en la frontera entre la cultura y la barbarie. Como mestizo que era, estaba familiarizado con ambos lados, dominaba dos idiomas y encarnaba dos formas de vida radicalmente diferentes. De este modo, debió tomar una perspectiva crítica ante cualquier opinión y costumbre. No le fue dada una cómoda seguridad, y la naturaleza le regaló, además de otros dones, una obstinada autoconciencia, que en su irregular posición resultaba indispensable. La herencia materna, de una fuerza primitiva, le capacitó para derribar sobrepasadas ideologías de la tradición paterna y abrir camino a una edad de naturalidad más fresca y desembarazada. Con bárbara brusquedad, realizó el cambio de la época épica a la lírica y, con claridad griega, formuló la ruptura revolucionaria.

Así, empezó el decidido realismo con el que se inaugura la lírica griega. En sus versos, Arquíloco es franco, sin escrúpulos, hasta la brutalidad, y se

confiesa libre para lo que hace y lo que no hace[41]. Incorporó a su poesía las cosas de la vida como son, elegantes e indecentes, sin diferencia[42]. Incluso lo poco que nos ha llegado, nos da una idea de la amplitud ilimitada de sus temas[43].

El metro que Arquíloco emplea en sus versos es muy variado, pero la construcción es muy sencilla y la unidad que se repite consta sólo de uno o dos versos[44]. Su lenguaje es plenamente objetivo y antisentimental[45]; su efecto poderoso y arrebatador no se basa en la utilización de palabras elevadas y llenas de sentimiento, sino, a la manera arcaica, en cosas y pensamientos expresadas con sobria sencillez y sorprendente claridad. No hay palabra inútil ni ornamental. Con excepción de los fragmentos elegíacos que tienen a veces una ligera coloración épica, el lenguaje de esta poesía no está muy alejado del de la prosa... El poeta domina su arte tan perfectamente que no necesita tomarse licencias poéticas ni siquiera en la ordenación de las palabras. La limpieza inmaculada de la construcción y del lenguaje[46] da a su poesía, independientemente de su tema, una exquisita elegancia *sui generis* que sólo se explica por una rigurosa disciplina artística.

La grandeza monumental de su poesía no necesita análisis alguno. En ella, se presenta la humanidad como es, en heroica desnudez. Con resolución viril se despoja de todas las convenciones encubridoras y de todos los adornos engañosos.

El mundo mental y afectivo de Arquíloco está dominado por la ley arcaica de la polaridad. El fuerte movimiento que cruza su poesía está motivado por la tensión de opuestos diametrales, uno que repele y otro que atrae[47]. Pero el

41 Ver también Critias en Ael. 10, 13.

42 No faltan ni los piojos (Fr. 137 Bergk).

43 Para ilustrar la variedad de temas y registros que utilizó Arquíloco, he aquí algunos fragmentos característicos: De un libelo a un advenedizo (70);

> Ahora es Leófilo el primero, Leófilo tiene el poder, / Leófilo decide todo, todos oyen a Leófilo.

De un discurso al pueblo (52):

> ¡Oh vosotros, ciudadanos defraudados, escuchad mis palabras!

De una narración divertida (107):

> Oh Carilao, hijo de Erasmon, te contaré / un asunto divertido, querido amigo, y lo oirás con gusto.

De una confesión (73):

> Me equivoqué, y tal vez el error les tocó a otros.

Dos imágenes:

> (48) Hay un buey en nuestro establo, animal de trabajo, / de cuernos torcidos y listo en sus tareas.
> (86) llevaba la pérfida mujer / con un brazo agua, y con el otro fuego.

También se ocupó de leyendas (147 Bergk; ver también 150 y 190 Bergk).

44 En disposición estíquica (serie ininterrumpida de versos que se repiten), utiliza Arquíloco el trimetro yámbico y el tetrámetro trocaico. Este último incluso en la poesía narrativa (Fr. 51) como sustituto del hexámetro estíquico de la epopeya, que desdeñaba. Además un número considerable de estrofas de dos versos, a saber, el dístico elegíaco y el «épodo». Y, finalmente, versos asinartetos.

45 Con excepción del Fr. 104 y 112.

46 Arquíloco rechaza también dar a su poesía color local mediante el uso de palabras no griegas, como hará Hiponacte.

47 Con frecuencia en la forma «no... pero», μὲν-δὲ, etc.

discurso nunca vacila entre los dos[48] como ocurre en otros poetas arcaicos, sino que el poema tiene un curso único de una parte a otra. Desde el principio se dirige ágil y decidido a la meta. En los poemas de ataque personal, el discurso se desliza lento y escondido, sin denunciar su intención, contra su víctima, para, al final, de un golpe rápido, aniquilarla. Es también malicioso el dramático juego de máscaras tras el que a veces se oculta el poeta.

Pero, con estas excepciones, la exposición es directa sin reparos. No hay cortesía discreta, ni delicado matiz, ni juego de claroscuro, y falta la profundidad del trasfondo. Todo se juega a la misma luz dura en la misma superficie[49]. Con ello, se invierte la dirección que tomó la epopeya en su última fase. Los datos primarios del ahora, aquí y yo son para Arquíloco también los definitivos, sin reservas ni dudas.

La lírica de Arquíloco procede plenamente del «yo» del poeta o a él conduce. Pero no es subjetiva en el sentido de querer ofrecer un cuadro vital configurado y coloreado de modo individual. Lo que Arquíloco comunica es esencialmente típico. Sus vivencias no son complicadas y sus sentimientos se agotan con palabras sencillas: amor y odio, desprecio y aprecio, dolor y alegría. Los líricos griegos no quieren hacerse interesantes con una sensibilidad peculiar sino que exhiben, con el ejemplo propio, lo general y fundamental[50]. Por mucho que las individualidades de los poetas los separen, lo que quieren exponer no es la esencia propia sino la realidad humana objetiva.

Pero la realidad humana la contempló la época arcaica bajo el aspecto de la omnipotencia de la deidad «Día»[51], de horrible rostro. El hombre se siente desamparado[52]. No se puede hacer más que vivir plenamente el momento presente, bueno o malo y buscar asidero en el conocimiento de que la vida humana está sometida a la ley de la vicisitud (67, 7). El sitio de la lírica está en ambos momentos: relajación y reflexión.

Objetiva las alteraciones típicas de la vida personal en modelos permanentes, con un efecto saludable tanto para el creador de las canciones como para el que, en situación semejante, las reproduce. La forma artística purifica y clarifica la experiencia. La acuña como moneda válida, plena, que circula de mano en mano, estableciendo así una comunidad entre personas igualmente felices o igualmente afligidas. Y así como la posesión común de un bien literario libera al individuo de su aislamiento, así también, a la vista de un modelo consistente, se le revela que lo que le sucedía era algo solamente humano.

[48] A no ser que la brevedad de los fragmentos conservados perturbe la interpretación.

[49] Para expresar la intensidad, Arquíloco no utiliza la dimensión de la profundidad, sino la dimensión horizontal de la cantidad (ver B. Snell, *Gnomon* 7, 81 s.). De la misma manera que en la epopeya alguien pide no «insistentemente», sino «mucho» (*Il.* 5, 358, etc.), así en Arquíloco no leemos «carcajada sonora», sino «grande» (88); «muchas» algas cubren el cuerpo del tirado en la orilla; y «mucha» desgracia, no «dura», le espera en la esclavitud (79).

[50] Cuando Arquíloco dice: «No quiero a un jefe altivo» (60), o «No me importa la riqueza de Giges», no está expresando su gusto privado sino buscando el reconocimiento de los valores reales. El yo que juzga en la lírica arcaica pretende ser siempre representativo.

[51] Al igual que Arquíloco al comienzo de la época arcaica, también habla Píndaro al final, con gran énfasis, de la naturaleza «efímera» del hombre (*Pit*, 8, 95).

[52] Sobre la ἀμηχανία lírica, ver B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburgo, 1946) 68-80.

2. LA ELEGÍA BÉLICA Y LA ELEGÍA POLÍTICA: CALINO Y TIRTEO

En la poesía de Arquíloco se produjo el cambio de la épica a la lírica en su forma más abrupta. Otros poetas no rompieron tan radicalmente con el contenido intelectual de la épica ni con la forma épica de lenguaje, sino que modernizaron el arte tradicional y su expresión. En primer lugar, tenemos que nombrar a los poetas elegíacos. La elegía estaba próxima a la epopeya por el metro de sus versos, pero las canciones elegíacas se diferencian de la epopeya tradicional por su brevedad, por su construcción en estrofas de dos versos en lugar de hexámetros regulares repetidos y por su especial contenido: en ocasiones, narran, pero sus objetivos específicos son la admonición, la enseñanza y la reflexión. La elegía arcaica tiene predominantemente el carácter de una alocución pública o semipública. Aun cuando el poeta se dirija en primer término a un individuo, se dirige al conjunto de los que se encuentran en parecida situación, y cuando habla de sí mismo, toma la propia persona sólo como un ejemplo[1].

El poeta elegíaco más antiguo que conocemos es el jonio Calinos de Efeso, en Asia Menor. Vivió en el siglo séptimo y fue seguramente contemporáneo de Arquiloco. Los de Efeso estuvieron enzarzados en diversas guerras: lucharon con otros griegos y se defendieron de los lidios y de los bárbaros cimerios. El fragmento siguiente, perteneciente a una elegía bélica no indica el motivo concreto, su objetivo es general, para poder ser utilizada en cualquier guerra (1):

> ¿Hasta cuándo acostados?, ¿para cuándo el ánimo guerrero, / jóvenes? ¿No os avergüenzan los pueblos vecinos? / Sentados e indolentes, como si hubiera paz, en tanto / la guerra inunda la patria...
> *(faltan versos)*
> ....
> y que al morir tire la última lanza. / Hay honra y gloria para el hombre que lucha / por sus hijos, su tierra y su esposa legítima. / La muerte sólo llega al tiempo que las Moiras / hilaron al nacer. ¡Id todos al frente, lanzas / en alto

[1] Sobre el «yo» representativo, ver antes p. 153, nota 50. De las piezas elegíacas de Arquíloco, dos concluyen con una exhortación (el grupo 7, 11, 10 y Fr. 5, antes p. 146 s. y 149), y ambas con una invitación a la bebida. No es casualidad, sino que tales reuniones eran la ocasión normal para la poesía y la reflexión (ver luego p. 310 y 377).

y que al chocar en el combate / los escudos alberguen un corazón valiente! / Pues eludir para siempre la muerte le está vedado / al hombre, aunque remonte su ascendencia a un dios. / Ocurre que al sobrevivir al choque de las lanzas / y volver, el destino mortal golpea en casa. / A ese tal el pueblo no lo ama ni añora, / y al otro, cuando cae, ricos y pobres lloran. / Todos sienten la ausencia del hombre valeroso / que muere, y si vive se asemeja a los dioses. / Lo miran con sus ojos cual si fuera una torre / pues, lo que muchos valientes juntos, cumple solo.

Aunque estos versos tengan resonancias homéricas, su contenido y desarrollo es más duro y cortante. El comienzo es un reproche a los jóvenes, al azar y probablemente sin motivo, por su indolencia e indiferencia, para incitarles, por violento constante, a la enérgica acción[2] Y para neutralizar el temor natural a la muerte, se anudan una serie de argumentos que no se acoplan demasiado bien entre sí, pero cuyo encaje se manifiesta en la conclusión que hay que sacar de ellos. La impresión de un *staccato* martilleante se acentúa por el juego de oposiciones múltiples. El motivo moral de la protección de la patria y la familia se menciona brevemente sólo una vez, pero retorna continuamente cuando se habla del honor y la gloria o de la indiferencia y el oprobio con que la propia comunidad y los pueblos vecinos reaccionarán ante la conducta de los hombres. El fragmento culmina con el ideal vivo del antiguo heroísmo homérico reconocido por su pueblo[3].

Todavía es más estrecha la conexión con la epopeya en algunas canciones guerreras de Tirteo. Tirteo no dedicó sus canciones a los jonios sino a la raza más belicosa de tierra firme, los espartanos. Acerca de su origen y persona corrieron las más diferentes versiones, entre otras la de que fue un ateniense. Al parecer no podía admitirse que hubiera surgido un poeta de los espartanos. Pero en sus canciones se manifiesta siempre como ciudadano de Esparta. Escribió hacia el final del siglo séptimo, cuando los espartanos tuvieron que luchar por segunda vez, en una dura guerra, contra los mesenios, a los que en otro tiempo habían sometido. Los siguientes versos aluden a la primera conquista de Mesenia (4)

... A nuestro rey Teopompo, amado de los dioses, / por quien nuestro pueblo ocupó la Mesenia. / Mesenia, tan buena para arar como para sembrar. / Diecinueve años de lucha de nuestros lanceros, / padres de nuestros padres, y nunca flaquearon / en el combate, con ánimo obstinado y tenaz. / Y el año vigésimo dejó el enemigo sus feraces / tierras, abandonando los altos de Itome.

«Y los nuestros se apoderaron del país» —así continuaba probablemente— «¿Deberemos quedar por detrás de las hazañas de nuestros mayores y dejar lo que ellos ganaron? Los vencidos mesenios tuvieron que trabajar como siervos en las tierras que habían sido suyas (5):

[2] Ver el reproche sin fundamento de inferioridad en *Il.* 4, 371 s., y el reproche: «Te agradan los discursos interminables como cuando disfrutábamos de la paz». *Il.* 2, 796 s.

[3] «Semidioses» son los héroes de la epopeya; «torre» es en Homero el símbolo del guerrero inconmovible (especialmente Aiax); la definición cuantitativa de un guerrero sobresaliente, al final, recuerda el pasaje de la *Ilíada*, donde un héroe épico que maneja instrumentos pesados, sobrepasa muchas veces el rendimiento «de los hombres de hoy».

Cargados como un borrico con el peso / que les oprime: así, de todo lo que el suelo da, / entregan la mitad a sus señores.

A la muerte de sus reflexibles dueños tenían que estar ante el cadáver entonando los tradicionales lamentos:

Y, junto a sus mujeres, plañendo cada vez que la muerte arrebata a un amo.

Como se ve, no excusa Tirteo la dureza del dominio espartano, contra el que ahora se sublevan los mesenios. También escribió una elegía política en la que, bajo la presión de la guerra, una parte (quizás los que habían perdido sus propiedades mesenias) exigió que se revisase el reparto del terreno entre los ciudadanos. En ella, parece que reproduce literalmente el oráculo en el que el Apolo délfico sancionó la nueva constitución de los espartanos. Entre los hexámetros del original tuvo Tirteo que intercalar pentámetros suplementarios, tal como lo exigía la forma elegíaca[4].

Las canciones de guerra de Tirteo se dividen en dos clases muy distintas. Una parte de los poemas se dirige a los mayores, entre los que se cuenta el propio poeta; naturalmente el cantor que avisa e instruye es un hombre de edad. Por eso, estas canciones adoptan la forma del «nosotros» y las exhortaciones se formulan con el subjuntivo de cortesía («hagamos...») o con el futuro («haremos») (Fr. 6 y 1, ver luego nota 20). Otra parte se dirige a los jóvenes («vosotros»), y el poeta usa entonces el imperativo en la segunda o tercera persona («¡lucha! o «hay que...»; Fr. 7 y 8)[5].

Veamos, en primer lugar, una canción dirigida a los mayores, los padres de familia. Describe a los espartanos poseedores de propiedades mesenias las consecuencias que les alcanzarían personalmente si los territorios ocupados revertiesen a manos mesenias. Cada señor perdería su tierra y, con ello, no sólo estaría amenazada su existencia económica sino también su existencia ciudadana, pues en Esparta sólo el propietario podría ser ciudadano (6)[6]:

Es hermosa la muerte si se cae en la primera fila / como hombre valiente luchando por su patria. / Pero dejar la propia tierra y sus campos fecundos / para mendigar, es un dolor que agobia: / por los caminos, con la madre querida, el padre / anciano, los pequeños hijos y la legítima mujer. / Pues no será recibido a donde acuda, / bajo el peso del hambre y la ley de la pobreza, / y avergonzará su estirpe y el brillo / de su apariencia. El deshonor le sigue. / Pues, si el hombre sin patria no tiene respeto / ni tiene acogida su estirpe futura, / luchemos animosos por la tierra y muramos / por los hijos, sin retener angustiados la vida.

[4] Ver K. Latte, RE s. v. *Orakel*, col. 843.

[5] Calino no distingue entre jóvenes (1, 2) y padres de familia (1, 7). Arquíloco (Fr. 3) habla en futuro, pero no en primera persona; el contexto puede haber sido semejante al de Tirteo 1, 19-24.

[6] La idea de una degradación jurídica formal por cobardía está excluida (v. 10): no la cobardía, sino la pérdida de la casa y la tierra hace perder al hombre y los suyos la estimación pública. El «abandono de las tierras» (v. 3) tiene su paralelo en 4, 7: el hombre que pierde en la guerra, entrega el terreno en litigio. A los que no tenían propiedades en Mesenia, se les añadía πόλιν (v. 3); en una derrota no pierden «las tierras propias», pero sí el interés vital de su «propia comunidad».

Este fragmento, claro y sencillo, expone un pensamiento de modo positivo y negativo para sacar al final una conclusión práctica. Quien cae en la batalla se acredita como «bueno»; y en quien sale derrotado y pierde sus posesiones, recaen todos los «males», a saber, el desprecio y la miseria[7].

Veamos ahora un poema dirigido a «los jóvenes» (7):

> ¡Luchad, jóvenes, permaneced codo con codo, / sin consentir el miedo ni la ominosa huida, / agrandad el valor y el ánimo aguerrido, / sin apego a la vida si os medís con los hombres! / No retrocedáis dejando en la lucha a los viejos, / de cabeza cana y rodillas no flexibles, / pues es feo ver a un viejo caído ante los jóvenes, / con el cabello blanco y la barba de plata, / que muere, vacilante, en la primera fila, / exhalando en el polvo el alma valiente, / sujetas con las manos sus vergüenzas sangrantes / —un feo cuadro que repugna a la vista—, / y la piel desnuda. Mas todo encaja en el joven si está adornado de la florida juventud: / admiran los hombres su figura, y las mujeres / lo aman, si vive, y también caído es bello. / Por eso, avanzad y pisad con los pies firmes / en la tierra, mordiendo el labio con los dientes.

Los tres primeros dísticos alternan mandatos y prohibiciones. La parte media argumenta, y el último dístico ordena de nuevo lo que hay que hacer. Las descripciones, vivamente trazadas, muestran lo que es «feo» y lo que es «bello». Fealdad y belleza constituyen el hilo conductor del fragmento, y en tales ideas se disuelven los valores morales y estéticos (ver especialmente el verso doce[8]. No existe para Tirteo la esfera de lo moral. Su pensamiento opera con imágenes concretas y rotundas, amables o repelentes[9]. Otra contraposición es la de la juventud y la vejez. El contraste va tan lejos que los hombres de edad son viejos canosos. Según la costumbre espartana, los mayores ocupaban los puestos de retaguardia y los jóvenes los de vanguardia[10]. Por eso, es doblemente «feo y repulsivo» que los jóvenes retrocedan deprisa, dejando al viejo, menos ágil, frente a la muerte. El cuadro del viejo moribundo está pintado con un realismo[11] brutal[12].

[7] Es interesante la mención de la «apariencia» que no puede ser negada (v. 9). La palabra εἶδος significa «vista, figura, belleza»; más tarde se convirtió en «tipo, género», y Platón designó con ella a la «idea» o al «ideal». Aquí evidentemente se significa la «imagen» del espartano que el hombre ha representado hasta ahora de modo externo; mediante un exterior cuidado, el vestido, el porte y el modo de vida se accede a una dignidad que se justifica ahora mediante la disponibilidad para la muerte. Ver además: εἶδος-νόος en *TD,* 714 (con ἐλέγχω) y *Od.*, 8, 176 s.; εἶδος-φρένες *Il.*, 3, 45 y *Od.*, 17, 454; ἐξαπατῶσ' ἰδέαι Teognis, 128; οσσον ιδην Safo 50; εἰδωλακαρδίη, Demócrito B 195 (las palabras finales muestran que Demócrito tiene en la mente el Fr. 60 de Arquiloco), etc.

[8] Del mismo modo que «hässlich» (feo) viene de «hassen» (odiar), la palabra griega αἰσχρός (feo) viene de una raíz que significa «insulto, vergüenza».

[9] Por eso el Fr. 9 que organiza y valora los componentes de un complejo, no puede ser de Tirteo.

[10] Ver V. Kahrstedt, *Griech. Staatsrecht* (Göttingen, 1922) , I, 308 con referencia a Tucídides V, 72, 3.

[11] Los guerreros llevaban sólo una túnica corta (sin pantalones) y la armadura protegía sólo el torso. La parte inferior y las caderas quedaban libres para moverse.

[12] Es semejante a un pasaje de la *Ilíada* (22, 71-76) y la mitad del verso es idéntico. También ahí se señala que la muerte de un joven es bella. Pero el proceso que sirve de base al contraste es más claro en Tirteo.

El dístico con el que concluye esta elegía vuelve a aparecer literalmente en medio de otro poema, también dedicado a los «jóvenes», y que, seguramente fue escrito en un período crítico (8):

> ¡Valor! Pues sois los descendientes del invicto / Hércules, y Zeus no pierde de vista vuestras frentes. / No os acobardéis ante la masa de enemigos / y no retrocedáis. En la avanzada, lleve el hombre su escudo, / odie la vida, y los oscuros poderes de la muerte / le sean queridos cual resplandeciente luz. / Conocéis los hechos crueles de Ares, el dador de lágrimas, / conocéis el humor cambiante de la dura guerra; / habéis estado entre los perseguidos y los perseguidores, / ambas cosas, hasta la saciedad, habéis bebido, jóvenes; / lo sabéis: los que siguen juntos, codo a codo, / y luchan en la primera fila, cuerpo a cuerpo, / mueren menos y preservan a los que van detrás, / pero los que se vuelven pierden hombría y valor (*areté*). / Nadie puede describir con detalle lo horrible / a que se expone el hombre si lo feo sucede: / ansioso se aprovecha el enemigo; al que se gira / clava el dardo detrás. Amarga y dura es la guerra. / Pero es feo un muerto que yace en el polvo, / con la espalda atravesada por la lanza. / Por eso, avanzad, y pisad con los pies firmes / en la tierra, mordiendo el labio con los dientes, / juntos, abajo, piernas y muslos, el pecho y hombros / tras la amplia curva del ancho escudo, / con la diestra blandiendo la pesada pica / y el penacho agitado y temible en el casco. / Sólo se aprende la lucha por la acción esforzada: / no esté lejos del dardo el que porta el escudo, / sino que adelante con larga lanza o golpe / de espada, hiera mortalmente al enemigo. / Pie junto a pie y escudo junto a escudo, / penacho con penacho, yelmo con yelmo, / pecho pegando al pecho: se bate al enemigo / con la mano en el puño de la espada o la lanza veloz. / Vosotros, tropa ligera, tras los escudos, / protegidos, lanzad grandes piedras y afiladas / lanzas, sin separaros de las tropas bien armadas.

Al comienzo de la elegía, apela Tirteo a la autoconciencia de la nación espartana que puede sentirse orgullosa por descender de Hércules, hijo de Zeus[13], y en su confianza en Zeus, conductor de batallas, que mantendrá la confianza en el pueblo de sus descendientes[14].

Con esta esperanza, busca Tirteo reavivar el ánimo del ejército tras severas derrotas (verso 9 s.) e invitar al valor en la batalla de cada soldado. Con provocadora exageración insta a la juventud a despreciar la vida y a desear la muerte con tanta vehemencia como (en circunstancias ordinarias) ama la vida. En lo que sigue, se resuelve racionalmente la paradoja: el que arriesga su vida en la batalla tiene las mayores posibilidades de conservarla; y el que huye para salvarla la perderá rápidamente (versos 5-20). Para explicar esta idea, introduce Tirteo la advertencia de que la cobardía destruye completamente el valor viril, la *areté,* que la muerte con una herida en la espalda es odiosa, y que al que huye presa del pánico[15], le esperan sufrimientos incontables[16]. Como en otros

[13] Las dos casas reales de Esparta descendían de Hércules, y la nación entera se consideraba una gran familia.

[14] La «nuca torcida» era la marca del esclavo que no podía mantener la cabeza erguida porque tenía que llevar la carga en los hombros; tal rasgo se había extrapolado a su carácter (Teognis, 535 s.). Se dice del esclavo que no es fiable y abandona a sus amigos (Teognis, 529 s.).

[15] Esta es probablemente la significación de ἤν αἰσχρὰ πάθῃ, verso 16 (literalmente: «si le ocurren cosas vergonzosas»).

[16] El verso 15 muestra, en la forma de una *praeteritio,* los inconvenientes que soportará el

lugares, mezcla Tirteo consideraciones prácticas y morales. Acepta cualquier argumento que pueda aplicarse para obtener la conclusión que le importa: ¡sed valientes en el combate! Y, otra vez, culminan estas consideraciones en imágenes plásticas de acción. Tres dísticos (21-26) describen la firme apostura del defensor, nombrando, desde los pies hasta la punta del yemo, todas las partes del cuerpo y todas las armas. Otros tres dísticos (29-34) dibujan de la misma manera al atacante, que se lanza activamente contra el adversario; con evidente exageración Tirteo hace que las armas y cuerpos de los contendientes se toquen en todas partes[17]. Ambos cuadros están separados por un dístico con una indicación para el soldado sin experiencia (27 s.); por el contrario, en una parte anterior (7-10) Tirteo había apelado a la experiencia de sus oyentes sobre las vicisitudes de la guerra. De la experiencia de unos y la inexperiencia de otros saca Tirteo igual conclusión; y por eso importa poco si en un caso se dirige a un grupo y en otro caso a otro, y en el resto a todos sin diferencia. La elegía en conjunto se dirige a los más jóvenes de los ciudadanos con plenos derechos, equipados con armamento pesado y grandes escudos (28), que constituían el núcleo del ejército espartano. Un epílogo de dos versos alude a la conducta de los soldados con armas ligeras.

El contenido y la estructura de las poesías bélicas de Tirteo están más determinadas por la voluntad que por el pensamiento. Con frecuencia el proceso intelectual es discontinuo y la argumentación discutible. En las instrucciones, se unen a las advertencias moralizadoras, referencias a las ventajas prácticas, de un modo que ofende nuestro sentido de la corrección lógica. Pero, para Tirteo, lo que es bueno y recto, tiene que ser bueno y recto en todos sus aspectos. En las imágenes concretas que Tirteo introduce en sus poemas según el estilo arcaico, coinciden las consideraciones corporales y las anímicas. Cuerpo y espíritu no están todavía separados, de la misma manera que no hay escisión alguna entre voluntad y acción, o entre sentimiento y razón[18]. Los cuadros que describe son completos pictóricamente hablando, de manera que los modelos no son sólo instructivos sino edificantes[19]. En correspondencia, los terribles contramodelos están descritos, hasta en sus detalles, de modo que despierten el horror. Doquiera domina lo que debe ser y lo que no debe ser de modo opuesto y tajante. Esta precisa contraposición ayuda a dar a la voluntad una orientación unívoca. La fuerza impulsiva de esta poesía es grande, por ello carece de la serenidad, la riqueza, la amplitud, la movilidad y la pulida elegancia que pone la epopeya homérica, incluso en sus escenas de guerra. Aunque Tirteo toma en gran parte su lenguaje y sus expresiones de la epopeya, la diferencia en carácter y estilo es considerable. Se añade a ello que las imágenes de Tirteo (7, 7-13; 8, 21-38; también 6, 4-10) son fijas, carecen de movimiento a lo largo del tiempo[20]

cobarde el resto de su vida si sobrevive a la batalla. Tirteo no entra en más detalles, porque en esta elegía se ocupa exclusivamente de la conducta de los hombres en la batalla.

[17] El modelo lo constituye un pasaje de la *Ilíada* (13, 130-33); sin embargo, la *Ilíada* habla del estrecho contacto de los camaradas en el frente.

[18] Si es necesario, los sentimientos son cambiados por la voluntad: hay que odiar la vida y amar la muerte.

[19] Animar lo didáctico con lo figurativo es característico de toda la poesía didáctica antigua.

[20] El papiro de Berlín (Fr. 1) contiene restos de canciones bélicas en las que utiliza la forma del «nosotros», con uso frecuente del futuro, y con numerosas comparaciones de estilo homérico.

3. ALCMÁN, EL LÍRICO CORAL

En la misma Esparta de la segunda mitad del siglo séptimo en la que Tirteo hizo resonar sus cortantes y enérgicas elegías de tono político y guerrero, se compusieron y sonaron también las canciones corales de Alcmán. La Esparta de aquel siglo era todavía receptiva al juego y entretenimiento de las artes, tal como se practicaba en Grecia y en el éste bárbaro, pero pronto se iba a encerrar en una estrecha autosuficiencia, como en una rígida y sofocante armadura, en la forma que la haría famosa. De la mezcla de estos dos elementos de la Esparta de entonces, la preocupación por la propia especificidad y la rápida apertura al exterior, surgieron muchas obras de un arte ingenioso y menor que ha salido a luz en las excavaciones, y las canciones de Alcmán.

Los poemas de Alcmám estaban destinados a ser cantados y bailados por un gran coro con acompañamiento de instrumentos. Para tal ejecución, se disponía de un coro de hombres, muchachos o muchachas con atuendo festivo, dirigidos por el maestro de coro, con largos vestidos, que llevaba una cítara. También colaboraba un flautista. Tan pronto como el maestro hacía resonar el primer sonido con su instrumento, comenzaba el vistoso coro a cantar y a danzar rítmicamente, acompañando con el cambio continuo de las figuras la melodía de los sonidos, y dando expresión plástica al contenido de las palabras, con movimientos significativos[1]. La melodía y el ritmo eran creados para cada nueva canción, pero, dentro de la misma canción, se repetían de estrofa a estrofa[2]. El canto no era polifónico, sino al unísono. El estilo de las canciones era rico y adornado. El contenido eran plegarias, narraciones de los tiempos míticos y expresiones personales. El maestro de coro podía ser un profesional pagado, con el don de componer canciones nuevas, como Alcmán. Pero los cantantes del coro eran miembros de la sociedad, y cuando ejecutaban una canción lo hacían en nombre de la sociedad a que pertenecían. El coro representaba a la totalidad y la lírica coral fue un arte social, el arte más solemne y representativo del mundo griego antes de la invención de la tragedia. Todos los miembros de la sociedad eran instruidos, desde jóvenes, en el arte de cantar y bailar canciones corales[3], al igual que en períodos anteriores

[1] Los antiguos griegos tenían, como los actuales, un lenguaje completo de gestos. No bailaban sólo con los pies sino con todo el cuerpo y, especialmente, con brazos y manos (ver RE s. v. *Tanzkunst*, col. 2243 y 2246).

[2] En la lírica coral posterior (p. e. en Píndaro) las estrofas se agrupan en tríadas, ver luego p. 408, nota 25.

[3] Y lo hacían con alegría. Cantar y bailar (μολπή τε γλυκερὴ καὶ ἀμύμων ὀρχηθμός) era para ellos una felicidad, con un sentimiento de «impulso» (ἔρος) comparable al que se obtiene después

todos habían sido capaces de recitar epopeyas heroicas. De este modo, un itinerante maestro de coro encontraba una tradición de la que podía aprovecharse. Tenía a su disposición cantores entrenados y un público capaz de apreciar las sutilezas de las representaciones difíciles. En los ensayos preparatorios, los miembros del coro tenían ocasión de preguntar al poeta mismo sobre el sentido de sus textos, y cualquiera que estuviese interesado podía familiarizarse previamente con las canciones[4]. Alcmán escribió muchas de sus canciones para coro de muchachas. En Esparta, más que en otras zonas de Grecia, las muchachas tuvieron intervenciones públicas.

El mismo Alcmán no era espartano, aunque allí se aclimató, adoptando incluso el dialecto. Era un griego del este y no procedía de los asentamientos más bien cerrados de la costa sino de Sardes, en el interior del Asia menor, ciudad altamente civilizada del poderoso reino lídico. Una de sus canciones para muchachas empezaba así (13, P. Oxy. 2389 Fr. 9):

> No era un campesino ni un palurdo, ni ... tampoco / era Tesalio de origen, tampoco de Erísica (una tribu / en las tierras salvajes de Acarnania), ni un pastor: / vino del alto Sardes (e hizo esta canción).

Era corriente que el poeta aludiese, en la canción, a su patria, como sello de su autoría, y a veces ponía tal información en boca del público para incorporar la alabanza al poeta[5]. Pero no es frecuente este autoelogio de Alcmán; ningún otro poeta alude a lo que no es, ni de donde no procede, antes de indicar con orgullo su origen. También sucedía en la poesía griega arcaica que el poeta anunciase el nombre que iba a ser cantado, de manera que su gloria se extendería por tierra y mares en alas de su canción[6]; pero, según lo que conocemos, es insólito que Alcmán nombrase pueblo tras pueblo, a los que esperaba llegarían sus canciones (Fr. 118 y 127-29 Bergk). Entre ellos, había tribus insignificantes y pueblos fabulosos remotos, cuya identificación ha dado gran trabajo a los filólogos de la antigüedad. El uso amplio de nombres en los poemas produce una especial sensación de realidad, pues los nombres identifican a sus objetos de modo más preciso y unívoco que cualquier otra propiedad. Por otra parte, los nombres resultan vacíos para el que no está de antemano familiarizado con ellos. La poesía de Alcmán está, como veremos, llena de alusiones y relaciones sólo significativas para los iniciados.

La ampulosidad con la que Alcmán se presenta ha de entenderse naturalmente como un juego, pero si prescindimos de las exageraciones, lo que permanece es una fuerte convicción del propio valor. Todos los poetas griegos de la época

del sueño y el placer sexual. Esto se deduce de un pasaje de la *Ilíada* (13, 636-39), un testimonio que confirma que la lírica coral era tan antigua como la *Ilíada* (de ahí la variedad de Musas épicas). Pero, en tal época no se había desarrollado suficientemente como género literario, pues, en caso contrario, se habrían conservado canciones corales anteriores a Alcmán, y se habrían seguido transcribiendo y representando.

[4] Lo mismo puede decirse de los profundos cantos corales de las tragedias, que eran ensayados por los mismos poetas, y de los que se guardaban copias en muchos hogares, pues el coro estaba integrado por ciudadanos de Atenas.

[5] Así el cantor del himno de Apolo, y Teognis 22 s.

[6] Por ejemplo, Teognis 237 s.; Píndaro, *Nem.* 5, 1 s.

mostraban una orgullosa conciencia de sí mismos. El artista profesional encontraba útil decir con frecuencia al público lo importante de sus logros, y el auténtico poeta estaba convencido de cumplir una alta misión. Alcmán hacía que su coro cantase con las palabras (20):

> Tantas muchachas como somos, ensalzamos al que toca la lira.

Ciertamente no era, como Arquíloco (Fr. 1), guerrero y poeta en una pieza, pero lo que él podía dar a Esparta lo igualaba a los hechos de guerra del ejército espartano (100):

> La balanza equilibra el acero con la hermosa lira.

La lira (cítara o *magadis* en Fr. 99) simboliza el arte musical, pues, con ella, el maestro de coro indicaba a los ejecutantes la melodía y el ritmo; pero los oyentes oirían sus tenues y breves sonidos junto con las diez u once voces de muchachas del coro de Alcmán. Como acompañamiento sonaba plena y clara la voz de las flautas (en realidad, oboes dobles). Este instrumento era originario de la Frigia asiática y los griegos siempre lo habían considerado orientalizante. De Frigia procedían también los instrumentistas de flauta, de los que se servía Alcmán; quizás eran esclavos. También sus nombres fueron ensalzados en las canciones de Alcmán, nombres de sonido exótico como Sambas (Fr. 112 Bergk; ver también 97 Diehl). El arte de las Musas del tocador de la lira debía encontrar, para cada canción, un nuevo «tono» (7):

> Musa cantora, Musa de voz clara, que sabes todos los modos, / entona uno nuevo para que canten las muchachas.

Los motivos melódicos se inspiraban en el canto de los pájaros (93):

> Conozco los tonos de todos los pájaros.
> (92) Alcmán encontró modo y palabras para traducir / con lenguaje y melodía el tono del pájaro kakabis.

En la poesía griega, se compara con frecuencia el sonido de la voz de las mujeres y el canto de los pájaros; a la inversa, en los mitos griegos los pájaros cantores son concebidos como mujeres transfiguradas, y su comportamiento y canto son interpretados por el destino atribuido a las mujeres antes de su transformación. El alción estaba también rodeado de leyendas sentimentales; se afirmaba que el macho viejo era llevado por la hembra en sus alas. A ello aludía Alcmán cuando por su edad le fue difícil dirigir la danza (94):

> Muchachas de dulce canto y voces tiernas, las piernas / ya no me llevan, a mi edad. ¡Ah si fuese un alción / volando en las alas de la amada, libre de miedos / sobre la corona de las olas, santo pájaro purpúreo!

Como la lírica coral era un arte social, las muchachas eran animadas por Alcmán a hacer sus propias contribuciones a la composición y a la coreografía (102):

> Ese regalo de las dulces Musas lo ha recibido la feliz / entre todas las muchachas, la rubia Megalóstrata.

Quizás pensemos en términos demasiado modernos si nos imaginamos que las canciones estaban plenamente acabadas antes de su ejecución. Probablemente eran elaboradas en los ensayos antes de conseguir forma definitiva. Es un rasgo de la lírica coral romper la ilusión al hablar de su génesis y realización dentro de la canción misma; la ocasión festiva se refleja en el arte, y de este modo se convierte al mismo tiempo en objeto y medio de la representación. Así la canción misma alaba a su autor o ejecutante, las muchachas encomían al maestro del coro y también entre sí, y Alcmán rinde homenaje por su parte al encanto y arte de las muchachas[7].

Conservamos gran parte de una canción de muchachas, de Alcmán, gracias a un papiro descubierto hace un siglo[8]. El comienzo de la parte conservada representa una celebración de un grupo de hermanos heroicos que cayeron en los tiempos míticos, en lucha contra Hércules y los dioscuros (?). Alcmán no cuenta el desarrollo de la lucha, sino que da una lista de los héroes a los que «no quiere olvidar». De nuevo, oímos nombre tras nombre: once nombres en once versos cortos. Luego siguen consideraciones de carácter general sobre los límites del hombre. Comienzan (1, 13) con una alusión a

> Aisa y Poros, los más honrados de los dioses.

Aisa designa la parte asignada y el destino. *Poros* es aproximadamente: acceso y salida, remedio. Mientras que *Aisa* significa la obligación a la que no podemos sustraernos, *Poros* ofrece abiertas posibilidades a la invención o al hombre favorablemente colocado[9]. Si *Aisa* y *Poros,* reciben el nombre de «los dioses más venerados (o más antiguos)», ello indica que la obligación absoluta y la relativa libertad son los principios fundamentales del mundo.

Veamos cómo describe Alcmán a *Aisa* y a *Poros. Aisa* establece firmemente los límites del hombre colocándonos bajo los dioses:

> Que la voluntad de ningún hombre / se remonte en vuelo al cielo[10], / que no intente desposar a Afrodita, / reina de Chipre, ni a las bellas hijas / de Porkos, demonio marino...

La lucha esforzada[11] no puede conquistar para el hombre el país deseado de la divinidad ni la perfección. No le abre la altura de los cielos ni las profundidades del mar.

[7] Naturalmente, no tiene valor la interpretación anecdótica de Chamaileon del Fr. 102.

[8] Quedan sobre esto restos de un comentario en Oxyrh. Pap. 2389 (tomo 24, 1957) Fr. 6 y 7.

[9] Sobre πόρος en este sentido ver p. e. Eurípides, *Medea* 1418. El contraste entre *Poros* y *Aisa* vuelve en el Fr. 110: «Estrecho (tenue, difícil de reconocer y transitar) es el atajo, la compulsión no tiene piedad (la necesidad)». Ver la pareja semejante: *Tyche* (suerte, logro, azar) y *Moira,* en Arquíloco, Fr. 8. Sobre esto, Wilamowitz, *Hermes*, 64, 486.

[10] Yo completo: 'Απέδιλος ἀλκὰ μή ποκ' ἀνθρώπων ε'ς ὠρανὸν ποτήσθω. La palabra ἀπέδιλος reaparece en Esquilo. *Prom.* 135; no es casualidad que en ambos pasajes se hable de volar (como expresión de precipitación, ἀπέδιλος encajaría mejor en la poesía helenística que en Esquilo). Por eso entiendo ἀπέδιλος como una perífrasis de «en vuelo». Ver Eurípides, *Helena* 1516: πτεροῖσιν ἀρθεῖσ' ἢ πεδοστιβεῖ ποδὶ (ver ahora también Denys Page, *Alcman, TheParthenelon* (1951) 34 s.).

[11] ἀλκή no significa «fuerza», sino «defensa, lucha, valor».

Pero las Gracias, de ojos amables, entraron en la casa de Zeus.

No la fuerza, sino la *Charis* («gracia, amabilidad, complacencia, encanto...») conduce al hombre a la casa y el trono de Dios, al que se aproxima como huésped, no como presuntuoso reclamador. Las Gracias viven con las Musas en el Olimpo (Hesíodo, *Teog.* 64), y así encuentra su acceso el arte amable del poeta: «Que mi canto agrade en la casa de Zeus» (Fr. 32). Si *Aisa*, el destino, separa para siempre a dioses y hombres, *Poros*, la posesión y uso acogedor de los buenos dones, tiende un puente sobre el abismo[12].

A este asombroso testimonio de la más alta especulación filosófica en un canto oral de Alcmán, podemos añadir (desde 1957) otro. En un fragmento de un comentario a un texto no conservado de Alcmán (Oxyr. P. 2390, Fr. 2), leemos: «En esta canción especula Alcmán sobre la naturaleza (φυσιολογεῖ)». Y más adelante nos enteramos de que el poeta retrotrae el nacimiento del mundo a los principios fundamentales en acción. Un principio es, de nuevo, el «antiguo y reverenciado» (πρέσγυς) *Poros.* Pero esta vez su pareja no es *Aisa* sino *Tekmor* (τέχμωρ), que, como variante del destino, tiene el sentido de «fijación obligada»[13] y [14]. La pareja de conceptos «posibilidad abierta y fijación obligatoria» es aplicada, al parecer, por Alcmán, para explicar la ordenación del mundo en su hacerse, de manera que ambas conjuntamente separan el «día» de la «oscuridad», dando existencia separada al sol y la luna, y estableciendo sus órbitas, fases y períodos, de los que depende la existencia terrestre. Más tarde, nos referiremos con más detalle a este nuevo fragmento (p. 244 s.). Volvamos ahora a las canciones de muchachas.

Los versos que siguen están muy mutilados. De nuevo se habla de luchas, de la muerte de héroes y gigantes, opuestos a los dioses. Al final del mito, sentencia (1, 34):

> Sufrieron horriblemente porque obraron mal. Hay un castigo / de los dioses.
> Es feliz el que, con ánimo, cierra el día sus lágrimas.

Pese a la inseguridad de nuestra condición, que puede cambiar de la mañana a la noche por intervención de los altos poderes, un día feliz que concluye sus lágrimas es la suma de la humana felicidad, y como tal debemos gozarlo[15]. En una nueva aplicaciión de la doctrina de la naturaleza efímera del hombre.

[12] Para franquear el abismo que ha establecido *Aisa* (=*Moira*) por medio de χάριτες, ver también Esquilo, *Coef.* 319 s.: σκότῳ φάος ἀντίμοιρον, χάριτες δὲ... (del canto de plegaria); Píndaro, *Pit.* 5, 96-107 (de un canto de elogio); sobre esto Plut. *Mor.* 745 c: ἄμουσον γὰρ ἡ 'Ανάγκη, μουσικὸν δ' ἡ Πειθώ. Ver también Esquilo *Ag.* 182 s.: βία de los dioses y χάρις. Ver luego p. 297, nota 25.

[13] Así en *Il.* 1, 526 s.; a ello corresponde el uso del verbo τεκμαίρεσθαι, que en Homero siempre significa «establecer, ordenar». En un pasaje (*Il.* 13, 20) significa τέκμωρ en Homero «meta (de una carrera)»; y se usa, curiosamente, cuatro veces en el sentido de μῆχος, de algo (τὶ Od. 4, 373, ver *Il.* 2, 343) que hay que «encontrar» para que ocurra lo deseado.

[14] El nuevo texto proporciona así la esperada confirmación de nuestra interpretación del texto de la canción de las muchachas.

[15] De modo semejante, Píndaro, *Istm.* 7, 40: ῞Οτι τερπνὸν ἐφάμερον διώκων ἕκαλος. Sobre lo que precede en Alcmán (ἄλαστα-τίσις 34-36) ver en el mismo poema de Píndaro, v. 47 s.; y sobre

A continuación, toma la canción un nuevo giro con las palabras: «Pero yo ensalzo la luz de Agido». «Yo» se refiere a cada una de las que cantan, y Agido es el nombre de una muchacha. Todo lo que sigue, quizás la mitad del original, está dedicado a la glorificación del coro. Se nombra a sus diez componentes (de nuevo una lista de nombres) y de cada uno se hace un elogio. La separación entre la primera y la segunda parte explica la conexión de los temas: después de la exhortación a gozar de lo que nos proporciona el instante, se vuelve el coro mismo al momento por él vivido, para alegrarse de su propia gloria.

La segunda mitad de la canción está bien conservada pero es difícilmente comprensible. Pues Alcmán ha ceñido el poema tan ajustadamente a la ocasión y la circunstancia que resulta un enigma para los no iniciados. Propiamente hablando, esta canción debería haber desaparecido después de su cumplimiento, y tendría que haber sido sustituida cada vez por una nueva canción. Que esto no ocurriera se debe probablemente al conservadurismo espartano que guardaba lo que había una vez poseído.

La estrofa había comenzado con «Hay un castigo de los dioses». El resto de la estrofa dice (v. 39):

> Pero yo canto la luz de Agido, / la veo lucir como el sol... / Pero loarla o reprenderla / me lo impide la corego ilustre; / entre todas las otras se aparta, / magnífica, como cuando entre reses, / un corcel, rápido, vencedor de carreras, / con resonantes cascos, aparece / entre sueños que viven bajo rocas.

Las palabras finales, tan expresivas, no son fáciles de interpretar, pero la comparación de animales es sencilla. A los grupos de jóvenes se les conocía en Esparta con el nombre de «rebaños» (ἀγέλαι), y el caballo es el símbolo, desde Homero, de la belleza orgullosa y consciente. También Aristófanes (Lis. 1308-15) compara a las mujeres espartanas con caballos. La comparación continúa en las estrofas siguientes (v. 49):

> ¿No lo ves? Rápido / es el corcel; como oro puro / brilla el cabello de mi prima Hagesícora, / y su cara de plata / clara y bruñida[16]. / ¿Qué he de decir? Hagesícora / está ahí. Corre como segunda en hermosura / tras Agido, corcel escita / junto a corcel lidio. / Pues las Pléyades luchan / contra nosotras, que llevamos / a Ortia un vestido, / subiendo como Sirio / en la noche ambrosíaca.

La interpretación más verosímil es que nuestro coro ofrece a Ártemis Ortia, diosa tutelar de la juventud espartana, un vestido como ofrenda anual[17], y que se produce una competición en belleza y cantos con otro coro, las «Pléyades». Sirio (estrella del perro) era considerada mala y peligrosa por traer

el «no volar al cielo» (v. 16) de Alcmán, ver en Píndaro v. 44-47. El complejo entero de ideas reaparece en la canción de Píndaro (ver luego p. 441 s.).

[16] Relaciono διαφάδαν con lo que precede. Es demasiado atrevido introducir una interrupción; si se relaciona con λέγω διαφάδαν perturba el sencillo pensamiento. Teócrito escribe 18, 26: 'Αὼς ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον.

[17] Sobre «Ortia» y «túnica», ver J. A. Davison, *Hermes* 73 (1938) 446-50.

los calores abrasadores del verano. Y de nuevo se cierra la estrofa con una imagen poética, como la anterior con el corcel de los sueños y antes con las gracias en casa de Zeus.

A partir de este momento (v. 64 ss.), el sentido es oscuro. Parece que se ensalzan las ventajas y cualidades de un coro sobre el otro, en especial los ricos adornos que llevan las muchachas: mucha púrpura, un brazalete en forma de serpiente de oro de colores, y una diadema lidia, orgullo de las muchachas de hermosas pestañas. Luego se nombra a las chicas: «los cabellos de Nanno», «la belleza divina de Areta», etc. Luego se alude a las rivalidades entre grupos y a las inclinaciones apasionadas entre las muchachas. Y acaba la estrofa con las palabras: «pero Hagesícora es quien me retiene» (?)[18].

Comienza otra estrofa (v. 78) con Hagesícora y Agido, dirigiendo una breve plegaria a los dioses: «Oíd, dioses, su ruego. A vosotros (?) toca el éxito y consumación». Al final se hace mención[19] de una victoria anterior en competición, que se debe a Hagesícora. Y la estrofa final compara a la maestra del coro con el corcel que guía el carro y con el timonel del barco; en el arte del canto casi iguala a las sirenas. El coro (?) «hace resonar su voz como el cisne en la orilla de Xanto, y la muchacha de encantador cabello». Con esto, se interrumpe el texto del manuscrito, aunque sabemos que faltan cuatro versos.

Al igual que alegre juego de los potros en el cercado, la segunda unidad de la canción ofrece al espectador un atractivo espectáculo sin especial relevancia ni profundidad. Las muchachas conversan entre sí en tono libre, bromista y confiado, sobre sus propios asuntos[20], y el amable espectador participará de su alegría confiada. Estos versos, ligeros y ocasionales, no hacen ningún esfuerzo para independizarse del día fugitivo al que estaban destinados. Expresamente se remiten a la realidad a la que sirven: «¿Qué puedo decir? Ahí está ella, Hagesícora». Su forma posee una fuerza sorprendente con sus comparaciones, bellas y sucintas. El resto se desgrana en charlas y se extiende en enumeraciones.

Las mismas características que encontramos en las grandes canciones de muchachas, las tenemos en los fragmentos pequeños y numerosos que conservamos de Alcmán. Por ejemplo, el tono travieso en el que habla de sí y de los otros miembros del cerrado grupo, de los detalles de la vida diaria, aun los más triviales. Enumera seis clases de vino, una tras otra (Fr. 53), o varias especies de pan (Fr. 55 y 63), y escribe versos como éstos (49):

> Y te daré un caldero de tres patas en el que puedas - juntar; nunca ha estado antes en el fuego, / pero pronto estará lleno de un guiso / como el que gusta al tragón Alcmán / comer al atardecer. Pues no quiere exquisiteces / sino, como el pueblo, lo común.

Después de los nombres de dos platos corrientes, utiliza Alcmán, para el tercero, la elevada expresión «otoño céreo» (πηρίναν ὀπώραν, Fr. 50), e. d.,

[18] Según D. Page el v. 77 del papiro no dice τηρεῖ («sujeta»), sino τειρει (ver antes p. 183, nota 10). El sentido no está claro.

[19] Sobre πόνων ἰάτωρ (88) ver Píndaro, *Nem.* 4, 1 εὐφροσύνα (celebración de victoria) πόνων κεκριμένων ἰατρός.

[20] Se podría pensar que las muchachas han intervenido en la elaboración de la segunda parte.

miel de panal. Prosa y poesía se yuxtaponen bruscamente. A la diosa Ártemis, de la que se decía que participaba en las orgías nocturnas de Dioniso con leones[21], se dirige en estos términos (37):

> Con frecuencia en las cumbres de los montes, donde / se regocijan los dioses con la fiesta de las antorchas, / cogiste un cuenco de oro, un gran recipiente, / como el que utilizan los pastores, / lo llenaste con leche de leona, y con tus manos / hiciste un gran queso, entero y blanco (?)

Acerca del curso de las estaciones especula así (56):

> Hizo tres estaciones: el verano, / el invierno, la tercera el otoño; / cuarta, la primavera, cuando todo / florece, mas no hay para comer[22].

Cuestiones relacionadas con la comida y la bebida nos son bien conocidas, gracias a Ateneo. Pero otros rasgos de la poesía de Alcmán siguen siendo oscuros porque tenemos poco material. Su tratamiento de lo legendario se basa, en contenido y expresión, claramente, en Homero. Por ejemplo, en Fr. 80:

> Una vez Circe tapó a los compañeros / del listo Ulises con cera los oídos...

o también (28):

> Cogió fuerte la diosa por el cabello su cabeza

lo que recuerda una escena del primer libro de la *Iliada* (197 ss.). Un fragmento recuerda el comienzo tradicional «érase una vez...» (84):

> Era una vez un hombre, Cefeo, que reinaba...

Apenas aparecen sentencias didácticas en los fragmentos. Probablemente sólo por azar, pues la disquisiciones del gran canto de las muchachas tienen que ver con la vida en general, como era usual en la lírica coral. En esa parte encontramos la notable teoría de la explicación de la vida por el juego contrapuesto de *Aisa* y *Poros.* El estilo de la teoría es parecido al de la *Teogonía* de Hesíodo. También recuerda el estilo de pensamiento de Hesíodo la declaración de Alcmán sobre *Tyche* (Fr. 44), «accidente, azar, éxito o fracaso», que hay que entender aquí como éxito político[23]: *Tyche* es hija de *Prometheia* (precisión), y sus hermanas son *Eunomia* (buena ordenación pública) y *Peitho* (persuasión). La palabra «hija» en el fragmento 43 está en conexión con la vida de la naturaleza:

> Las flores las alimenta Herse (rocío), / hija de Zeus y de Selene.

[21] La referencia a Artemis la sugiere Wilamowitz, *Glaube der Hellenen* II, 80, en conexión con Píndaro, Fr. 70 b, 19 s. Ver sobre esto y los otros fragmentos de este grupo, Peter von der Mühll, *Kultische und andere Mahlzeiten bei Alkman*, en *Schweiz. Archiv f. Volkskunde* 47 (1951) 208-14.

[22] En primavera las reservas almacenadas de la última cosecha se están acabando.

[23] Ver *Tyche* en Píndaro, *Olim.* 12, 1 y Fr. 39, y más tarde en el helenismo la *Tyche* de ciudades.

Zeus es aquí dios del cielo y del tiempo: en las noches de luna llena cae abundante rocío del cielo. Un sentimiento de la naturaleza, profundo, pero distinto, aparece en un fragmento que habla de las montañas cuasi-míticas en la parte nocturna del mundo, donde la noche recibe el sol (59):

> Los nombres de Ripe, cubiertos de bosques, / pecho de la negra noche.

Estas palabras, intraducibles por su significado y fuerza[24], en las que la naturaleza se revela a la vez como algo orgánico y algo que hay que honrar piadosamente, nos recuerdan las hermosas imágenes al final de muchas estrofas de la canción de las muchachas[25]. Alcmán invita a la Musa a venir a Esparta (67):

> Ven, Musa Calíope, hija de Zeus, / comienza un bello poema, ¡da / brillo al canto y gracia a la danza!

Todavía hoy percibimos el encanto y atractivo de los pasajes dramáticos, frescos y calurosamente humanos de esta poesía, pero también la sequedad prosaica de otros. El griego del este, trasplantado de la atmósfera cultural refinada de Lidia a una Esparta que ya se inclinaba a la fosilización, practicó modos dispares en rápida alternancia: poesía duradera y ocasional, poesía cosmopolita y local. No se puede esperar en la Esparta del siglo séptimo una mezcla de elementos contrapuestos, tal como llevó a cabo Aristófanes en sus geniales comedias en la Atenas del siglo quinto. La primera exigencia era ser espartano, y todo el mundo debía aceptar a los hombres, los usos y las cosas, tal como eran. Alcmán se adaptó a la comunidad, y encontró el tono alegre, leal y pícaro que la sociedad conoce y acepta. Glorificó lo grande y lo pequeño sin distinción, trató en su poesía de las cosas más elementales: este círculo de muchachas, este vino, este puré de güisantes y —no en último lugar— este

[24] Para los griegos el «bosque» era el lugar del crecimiento natural y salvaje, dado que no los explotaban. El verbo (ἐπ)ανθέω significa que algo como vello, florescencia o brillo rodea a un objeto.

[25] Es problemática la autenticidad del bello fragmento 58, tradicionalmente atribuido a Alcmán, que tiene resonancias muy modernas:

> Duermen las cumbres y valles de los montes, / los riscos y barrancos, / y el bosque (? ὕλα θ' Pfeiffer) y los animales que alimenta la tierra negra, / y los que tienen en el monte su guarida y los enjambres de abejas, / y los seres en las profundidades del purpúreo mar, / y duermen los pueblos de aves de anchas alas.

Hay que pensar que han debido pasar varios siglos después de Alcmán para que alguien pueda sentir que, al igual que los animales, también duermen el monte y el valle, los cerros y barrancos; las cosas mismas, y no las ninfas en tanto que representantes de la naturaleza viviente. Y cuando en Simónides Dánae ruega: «Debe dormir el mar, debe dormir el dolor sin medida» (Fr. 13, ver luego p. 298, «dormir» es más una expresión figurada de un cambio real de las circunstancias que afligen al hablante que una exagerada «falacia patética». Pero para emitir un juicio véálido, necesitaríamos disponer de muchos más restos de la poesía griega arcaica que los escasos y azarosos que poseemos (ver también la nota siguiente). Nunca habríamos esperado de Alcmán las afirmaciones filosóficas que ahora sabemos que hizo. Sobre la autenticidad del Fr. 58 han intervenido recientemente Max Treu (*Gnomon* 6, 1954, p. 171) y Rudolf Pfeiffer (*Hermes* 87, 1959, p. 1-6).

Alcmán mismo. Los numerosos nombres que cita garantizan la identidad directa, no superable, de palabras y cosas. Y en medio de este terreno seguro surgen imágenes poéticas como pájaros ligeros: sueños en sus agujeros de las rocas[26]; una estrella maligna sube al cielo; las gracias ascienden a la casa de Zeus... Lo que significa que el arte y la gracia se liberan de la pesadez terrena.

Alcmán sirvió a dos señores y Esparta le recompensó el servicio que le prestó. Se le erigió un monumento en el *dromos*, el campo atlético de los jóvenes, junto al *heroon* de los hijos de Hippocoon, cuya muerte heroica cantó en un poema, y no lejos del santuario de su vencedor Hércules. Su arte, deliberadamente provinciano, es, en otro sentido, realista y próximo a la vida como el de Arquíloco. A la pregunta de qué es realmente la vida, Alcmán da muchas respuestas.

[26] En el año 1957 se han publicado nuevos hallazgos de papiros con fragmentos de versos de Alcmán, en un estilo semejante al del verso «sueños bajo rocas» (Fr. 1, 49), pero son sólo elementos poéticos aislados, y el contexto es problemático; p. e. (Oxyrh. Pap. 2387. Fr. 3, vol. 2): «...deseo que afloja los miembros, y fundiéndose como el sueño y la muerte ella mira a su... Astimelea nada me contesta... con una corona (en el pelo), como un astro que por (?) el firmamento resplandeciente se desliza (?), o brote dorado o delicada flor (?)... camina ella con tierno pie». El texto mutilado nos deja añorar más que ver cosas asombrosas.

4. LA LÍRICA DE LESBOS

Safo[1]

Al pasar de Alcmán a Safo, dejamos de momento el territorio de la lírica coral[2] y volvemos al de la lírica «monódica», e. d., la poesía recitada por una sola voz, a la que pertenecía Arquíloco. La monodia utiliza otra métrica, otra música y otro estilo diferentes a los de la lírica coral, de manera que a las diferencias de personalidad de los poetas hay que añadir la de los géneros. Sin embargo, los círculos circunscritos por los géneros se intersectan, porque cada poeta utiliza las formas con las que está familiarizado con más de una finalidad[3].

La vida de Safo comenzó en torno al 590. Había nacido cerca de Mitilene, capital de la isla de Lesbos ocupada por los eolios. Sólo un pequeño estrecho separa Lesbos de la costa asiática, siendo vecinos de los habitantes del reino de Lidia, de cuya capital procedía Alcmán. Para Safo, como para los griegos de entonces, Lidia era el país del poderío militar, de la riqueza y de la elegancia exquisita.

Procedía Safo de una de las mejores familias de Lesbos. Perdió a su padre cuando tenía seis años. Un hermano suyo fue elegido en su juventud, por su noble origen y su belleza, para escanciar el vino en las recepciones oficiales de la ciudad. Safo estaba tan orgullosa de ello que varias veces lo menciona en sus canciones. Ella misma era, según confesión propia, pequeña, morena, y no muy agraciada. Otro hermano, Cáraxos, hizo un viaje a Egipto para vender vino de Lesbos, se enamoró en Náucratis de una hetaira griega de nombre Dórica, y esta pasión a la que sacrificó sus bienes, trajo la vergüenza a la familia. Conservamos fragmentos de dos canciones con plegarias relacionadas con Cáraxos. Una (15 LP) le desea «buen tiempo» en un nuevo viaje a Egipto, y que «llegue felizmente al orgulloso puerto». La última estrofa contiene un ruego a Afrodita para que, esta vez, la muchacha no influya en Cáraxos:

[1] Con Safo y Alceo numeramos los fragmentos según «LP», e. d. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, ed. Edgar Lobel y Denys Page, Oxford, 1955. Está pendiente la nueva edición de los fragmentos lésbicos en la *Anthologia Lyrica.*

[2] Para la historia de la lírica coral, desde Estesícoro a Píndaro y Baquílides, ver luego c. VI y VIII c.

[3] Safo ha escrito también cantos de boda para coro; el estilo de la segunda mitad de las canciones de muchachas de Alcmán es tan sencillo como el de las monodias de Safo; por el contenido la lírica coral es con frecuencia tan personal como la monodia, y Alcmán habla de sí mismo no sólo en tercera, sino también en primera persona; Arquíloco confiesa haber cantado ditirambos en estado de embriaguez (Fr. 77), etc.

> No seas tan amable con ella como antes[4], / diosa de Chipre, no dejes que Dórica se jacte / diciendo que volvió añorante al viejo amor.

La otra plegaria (5 LP) comienza así:

> Diosa de Chipre, hijas de Nereo, / que mi hermano vuelva a casa, sano, / que se cumpla lo que su corazón quería, / que las equivocaciones rectifique, / que traiga a sus amigos alegría / y a sus enemigos daño...

Sigue hablando Safo de «las penas de antes», de cómo «las habladurías de la gente le cortan el corazón» y de nuevo ruega a Cipria su asistencia divina.

Safo se casó. Su marido debió ser un acaudalado ciudadano de la isla de Andros. Tuvo una hija (132 LP);

> Tengo una hermosa hija, bella / como las flores de oro, Cleide, / por ella daría la entera Lidia...

Hacia el año 600, tuvo que dejar Safo la patria por razones políticas, un largo período de tiempo, buscando refugio en Sicilia[5]. Quizás del tiempo de su destierro procede una canción a su hija Cleide, de la que quedan unos fragmentos de difícil reconstrucción (98 LP):

> Mi madre (solía decir) / que en su juventud, si una muchacha / llevaba el pelo atado / con lazo de púrpura, / era un bello adorno; / pero a una chica rubia / cual la luz de una antorcha... / le va mejor una cinta / trenzada de flores frescas. / Hace poco (vi) en Sardes[6] / un pañuelo de colores / .... / Una diadema para ti, Cleide / no sé dónde encontrar...

Los poemas de Safo pueden dividirse, por su contenido y su tono, en tres grupos: canciones para coro de muchachas que cantan lo exigido en ocasiones festivas; canciones en las que la propia Safo se dirige a los hombres o a los dioses sobre cuestiones del momento; y un poema (16 LP) en el que reflexiona y argumenta como en la lírica coral. El segundo grupo es, con mucho, el más amplio.

Al primer grupo, pertenecen los cantos de boda. Fueron en la antigüedad los poemas más celebrados de Safo, y todavía nos afectan fácilmente. Su tema sencillo trae a la expresión del modo más puro una faceta determinada del modo de ser de Safo: su calor espontáneo y radiante, su dulce encanto, su naturalidad y sinceridad desenvueltas.

Al primer brillo de la estrella vespertina, según la antigua usanza, es conducida la novia al novio. Los jóvenes cantan en el coro (104 b LP):

> Estrella de la tarde, la más bella de todas.

[4] Leer πιxροτεραν.

[5] Denys Page (*Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, p. 244 s.) data el destierro de Safo entre los años 604/3 y 596/5.

[6] Sardes era la capital del rico reino de Lidia; de Lidia venían también las «sandalias de colores» (ver Anacreonnte FR. 5, 3) del Fr. 39 LP) (ver luego p. 179).

Las muchachas saludan su aparición con otros sentimientos (104 a LP):

> Estrella de la tarde, que a la casa / llevas cuanto dispersó Aurora / radiante: tú llevas la oveja, tú llevas la cabra, tú llevas / la hija lejos de su madre...

Y continúa aproximadamente: «¿Por qué separan hoy una muchacha inocente de su madre?»[7]

Un símil ensalza la pureza intocada de la novia (105 a LP):

> Como la manzana enrojece en la rama más alta, / la olvidaron los recogedores en la rama más alta, / no podían alcanzarla, que no la olvidaron.

La encantadora rectificación evita una malinterpretación. No se pasa por alto a la muchacha como si no tuviera encanto suficiente para despertar los deseos de los hombres; pero estaba cuidadosamente guardada para que no cayese víctima de deseos irregulares. En otra canción, se compara la novia con una flor de jardín, que aparece el día de su boda con una luz radiante, como si no hubiese sido criada por los hombres, sino de naturaleza divina: el jardín cercado y protegido pertenece a las ninfas, y ellas regaron y cuidaron amorosamente la joven planta[8]. Es la contraimagen de la muchacha salvaje que ha perdido su pureza, frente a la virgen que va ahora a la boda (105 c LP)[9]:

> Como el jacinto que en el monte / pisa el pastor, y la púrpura flor en el suelo...

Así, según el modo arcaico, el valor del regalo que hoy recibe el novio queda realzado por contraste.

La comparación pertenecía, en general, al estilo de las canciones de boda[10]. También el novio es celebrado con variadas imágenes (115 LP):

> ¿Con quien, novio querido, puedo mejor compararte? / Tu imagen más propia es un tallo flexible.

Es alabado (106 LP) como «magnífico sobre todos, como un canto lésbico entre todas las canciones» o como un segundo Aquiles (Fr. 93 Test. Bergk), e incluso como imagen de Ares, dios de la guerra (111 LP):

> ¡Levantad las vigas del techo, / oh Himeneo, / levantadlas ya, carpinteros, / oh Himeneo, / pues viene el novio como Ares, / más alto que un gigante!

El novio se siente ese día como un héroe, como un dios y un gigante, y los demás simpatizan y lo ven también así. Hay que ampliar la casa para que quepa.

[7] Ver los lugares paralelos, *Cátulo* 61, 56 s.; 62, 20 s.; Sófocles, *Trag.* 529.

[8] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 44 s.

[9] Los comentadores creen que Safo Fr. 105c LP, y Cátulo 62, 46 s., aluden a la pérdida de la virginidad en el matrimonio; pero (entre otras cosas), el nuevo hogar al que va la novia difícilmente se podría comparar con el monte silvestre, ni al novio con pastores descuidados (¡en plural!). Ver también Himerio 1, 16 (Safo Fr. 93 Test. Bergk), que contrapone la pérdida de la virginidad πρὸ ὥρανς y καθ' ὥραν.

[10] Ver B. Snell, Hermes 66, 72.

Cuando la pareja se sienta junta, canta el coro (112 LP):

> Novio feliz, la boda se ha cumplido, con tu deseo, / ahora tienes a la muchacha, según su deseo.

Y a la novia le dice el coro[11]:

> Bella es tu figura, tus ojos son suaves... / y el encanto recubre tu bello rostro.

Finalmente, la pareja es conducida a la cámara nupcial, y llega el momento en el que el hombre hace suya a la joven. Ante la cámara se reúnen las amigas de la novia, como si quisieran salvar a la pobre niña de la ofensiva violencia (Pollux 3, 42). Pero un amigo del novio está cuadrado ante la puerta y les cierra la entrada. Las muchachas le increpan indignadas por la grosera y dura (ἀγροῖκος, Fr. 98 Test. Bergk) conducta del hombre allí dentro e importunan al guardián de la puerta. También ahora su oficio se refleja en su persona, y su firme presencia semeja la de un descomunal gigante (110 LP):

> Tiene el de la puerta piernas de siete brazas, / zapatos de la piel de cinco bueyes, / diez zapateros se esforzaron en hacerlos.

Desde la cámara, parece percibirse un diálogo (114 LP):

> Doncellez, doncellez, ¿a dónde fuiste lejos de mí? / «Ya nunca volveré, ya nunca».

En estos epitalamios, y sólo en ellos, despliega Safo un «arte popular» en el que palabras y pensamientos se corresponden en la rima y se contestan como el eco. Las imágenes son de una sencillez casera y desenvuelta, y, como en un sueño, el sentimiento crea su propio mundo según una lógica particular.

También hay que considerar como epitalamio un poema narrativo cuyo final conocemos por dos papiros. En él, se describe el encuentro de Andrómaca con Héctor que llega a Troya en barco desde el extranjero, con mucho detalle y vivacidad. Quizás la canción estaba destinada a ser cantada en una boda lésbica, y a celebrar la llegada de una novia de fuera con el brillo de la antigüedad heroica[12]. El heraldo Idao, conocido por la *Ilíada* llega como «rápido mensajero» y avisa la llegada del barco que ha ido a buscar a la novia a su país (44 LP);

> «Héctor y sus compañeros traen de la santa Tebas / y de las eternas corrientes de Placia / a la tierra Andrómaca, de bellos ojos, en barco, / sobre la salada mar, y muchas pulseras de oro, / ceñidores de púrpura, fragantes (?), piezas de colores, / y copas incontables de marfil y plata». / Así habló e irguióse lozano el padre querido. / La noticia corrió, por la ciudad de amplias calles, / a los amigos. Y al punto los hijos de Troya engancharon / los mulos

[11] Que σοι χαριεν ειδος se refiere a la novia, lo dice Coricio expresamente.

[12] La isla de Lesbos no estaba lejos del emplazamiento de la antigua Troya, de manera que los lugares y héroes de la leyenda troyana eran familiares a los de Lesbos.

a los carros de hermosas ruedas; / subieron el séquito de mujeres y las muchachas de finos tobillos. / Y aparte las hijas de Príamo. / Los mozos solteros uncieron corceles a los carros...

Después de unos versos perdidos, oímos la llegada a Troya de la joven pareja «semejante a los dioses»:

Flautas de dulce tono se mezclaron / con la lira y el ruido de crótalos. / Cantaron las muchachas una limpia canción / y al cielo claro subió / el sonido lleno... / doquiera en las calles... / jarros de mezcla y copas... / Mirra, canela, incienso se fundieron. / Las mujeres gritaban. / Jóvenes y viejos, con gracioso canto, / llamando a Peón (Apolo), / que acierta de lejos con la hermosa lira, / cantando a Héctor y Andrómaca, los divinos.

Así acaba el poema. La canción de Héctor y Andrómaca termina hablando de cantos que entonan sobre Héctor y Andrómaca, cerrándose así el círculo[13]. El poema no está articulado en estrofas, sino que repite un simple verso, semejante al hexámetro épico. También el lenguaje se parece al de la epopeya, de la que se ha tomado el tema, pero el carácter es totalmente diferente. La epopeya, con su manera contenida y digna, habría llamado a Príamo por su nombre, añadiendo algún epíteto orgulloso. Pero Safo lo denomina «querido padre», desde una íntima cercanía, desde el punto de vista de la pareja de desposados[14]. El amplio impulso del arte narrativo homérico ha sido sustituido por una serie sencilla de simples afirmaciones. Todas las oraciones son principales, y, cuando se enumera el ajuar de la novia, se abandona incluso la estructura proposicional (a 10). De la forma más directa posible, con un mínimo de configuración formal se traducen los hechos a palabras. La acción es sencilla, pero rica. Se menciona a mucha gente y se nombran muchos objetos. Una plenitud brillante y dinámica de acontecimientos festivos cruza ante nuestros ojos en rápida secuencia. Cada pequeña acción es disuelta enseguida por otra. Todo está vivo de excitación, transfigurado de belleza, animado por la participación en la alegría de la pareja.

Los poemas del segundo grupo, en los que Safo habla en primera persona, son más tranquilos, sobrios y poderosos que los epitalamios para coro. Son menos ingenuos y radiantes, y nunca excesivos ni desenvueltos. La mayoría trata de las jóvenes que se reunieron en torno a Safo. En Lesbos, como en otras partes, la juventud femenina de los estratos sociales superiores se asoció en organizaciones de culto (Thiasoi)[15], y, como la religión no estaba disociada de la vida, estas *Thiasoi* lésbicas eran en gran medida instituciones vivas en las que las jóvenes, bajo la dirección de una mujer, se entrenaban en una vida feliz y decorosa para sí mismas, para el futuro marido y para la sociedad. Para una

[13] Así, la canción podía repetirse *ad libitum*, porque el final que anuncia, por así decir, una canción a Héctor y Andrómaca, se une de nuevo a la canción de Safo sobre los mismos. De esta manera todos los espectadores, frente a los cuales se desplazaba la procesión, podían oír la totalidad. Una canción de Píndaro (*Nems.* 2) tiene también esta estructura cíclica (ver luego p. 488, nota 6).

[14] Ver sobre esto luego p. 268 y nota 4.

[15] Ver Kurt Latte, *Gött. Gel. Anz.* 207 (1953) 36 s.

muchacha de buena familia, las exigencias en formas sociales y educación no eran fáciles. A ello, contribuía la tradición lésbica con su cuidado de la poesía y la música, y sus contactos múltiples con los nobles y elegantes lidios. En los *Thiasoi*, las muchachas disfrutaban de compañía y amistad, honraban a los dioses con cantos y danzas, no sólo en las fiestas, sino en cualquier ocasión, estando la vida del grupo bajo la protección especial de Afrodita. Las muchachas demostraban un afecto apasionado entre sí y para con la mujer que dirigía el grupo, y Safo, por su parte, profesó un cálido amor a algunas de las adolescentes. Tales inclinaciones no eran condenadas, sino reconocidas y deseadas. Desde comienzos del siglo sexto, los griegos consideraron en general el amor homosexual más digno y elevado que el heterosexual. El deseo salvaje del impulso que se cumple y satisface en la unión de hombre y mujer no fue transfigurado por la poesía en la misma medida que el amor homosexual, que se alimenta, sin saciarse, sólo con la presencia, la cercanía física y la proximidad espiritual del otro, buscando, junto con él, por la acción común y el esfuerzo conjunto, el camino de una autoplenitud paralela. El amor entre el hombre y el muchacho o joven, entre la mujer y la muchacha era considerado como la principal fuerza educadora, siempre que empujase a la pareja a proyectar y realizar una existencia ideal mediante una emulación apasionada.

En la boda de una de las muchachas del círculo, Safo le dedicó un canto personal que tenía un tono bien diferente al de las canciones festivas. Comenzaba también por una alabanza al novio, igualándolo a los dioses, y después se dirigía a la novia (31 LP):

> Parece igual a los dioses el hombre / al que veo sentado frente a ti / siguiendo absorto tu dulce sonido, / y la risa encantadora que a mí / ha turbado el corazón en el pecho. / Sólo te miro y ya la voz me falla, / la lengua se me quiebra y un sutil / fuego recorre por la piel adentro; / dejo de ver y zumban mis oídos, / corre abajo el sudor y estremecida / estoy toda; como hierba del prado / me quedo verde, y estoy como muerta. / Mas a todo cabe sobreponerse[16], pues...

Esta es la felicitación de la propia Safo. Según el modo objetivo del pensamiento de aquella época, no se alude ni se ensalza nada intangible como la belleza de la fiesta o la alegría del matrimonio, sino que, para Safo, todo lo divino y magnífico se contiene en las tres personas presentes. El hombre parece como un dios; el lazo matrimonial se ha cerrado en la conversación íntima de los dos (pues en caso contrario, según las costumbres vigentes, no habría podido sentarse la muchacha junto al hombre); el encanto de la novia se manifiesta en su voz y su gracia se transforma en amor: en la realidad del ardiente amor de Safo por ella[17]. También la pasión de Safo es vista como un acontecimiento, no como un sentimiento. Safo no expresa sentimientos sino que informa acerca de procesos. Después de que se ha nombrado lo más

[16] En el texto dice τολματον «*puede* soportarse», y no τολματεον «*tiene que* soportarse» (como suele traducirse). Ver E. M. Hamm, *Grammatik zu S. und Alkaios* (Berlín, 1957), s 142, 5.

[17] Tal encanto y capacidad de atracción eran considerados como un don de Afrodita a los agraciados. Ver, sobre el poder de atracción, Safo 112 LP, 5 (a la novia) y sobre la capacidad de ser atraído, Píndaro, Fr. 123, 4 (más abajo, p. 466 s.).

extremado, el desmayo casi mortal, no se sigue una fórmula resumen tal como: «tanto es lo que te amo». Todo está contenido en los hechos.

Todo está en uno y el mismo plano. No se exploran las profundidades anímicas, sino que las cosas mismas se encuentran en las apariencias. Los temblores que traspasan a Safo no son para ella «síntomas» de algo, es decir, del amor, sino que son el amor, son precisamente lo que la presencia de la muchacha produce en Safo, especialmente a la hora de la fiesta y la despedida; cuerpo y alma son lo mismo. Si aplicamos a este poema nuestras modernas perspectivas de lo profundo, lo malentendemos. Incluso pudiera parecernos que Safo se muestra celosa del hombre. En realidad, no hay nada más tras sus palabras; Safo no intenta decir más de lo que dice. También la descripción es plana: sin divisiones ni gradaciones, se desliza de una persona a otra, y enumera, una tras otra, las cosas que se presentan. Nuestro texto se interrumpe en el lugar en el que la poetisa ha empezado a reflexionar sobre el suceso, desde una cierta distancia[18].

Otra canción nos muestra a una Safo en busca del amor. En este caso no se dirige a una muchacha, sino al amor mismo, Afrodita; debe ayudarla a ganarse el favor de la muchacha. Como era corriente en canciones de súplica, recuerda Safo a la diosa que antes ha concedido graciosamente una petición igual; y describe con detalle la pasada benevolencia, con la esperanza de que, con la renovación mediante las palabras, se conjure una repetición en los actos (1 LP):

> Eterna Afrodita de trono multicolor, / hija taimada de Zeus, yo te ruego: / no dejes, señora, se rompa mi alma de pena / y tormento: ven a mí como una vez / viniste, a mi ruego, dejando la dorada / casa de tu padre, con el carro enjaezado; / hermosos gorriones te llevaron, / batiendo sus alas, por la oscura tierra, / desde el alto cielo y, en medio del aire, / rápido hasta aquí. Y, con sonrisa bendita / de tu rostro inmortal, preguntarse: / «¿Qué sucede de nuevo? ¿Por qué me llamas? / ¿Qué es lo que más deseas tener, / loco corazón? — ¿A quién debo de nuevo / atraer a tu amor? ¿Quién te atormenta, Safo? / Si ella te evita, pronto te seguirá, / si rehúsa tus dones, te los regalará, / y si no te ama, aunque no quiera, te amará». / ¡Ven ahora y libérame del pesado dolor, / lo que ardiente deseo, hazlo y lucha a mi lado!

De nuevo, algo espiritual se presenta en forma concreta. Pero mientras que, en el poema anterior, los ruegos se dirigían a una persona físicamente presente, esta vez la apariencia de la diosa no es para nosotros sino un producto de la fantasía. ¿Ha visto quizás Safo, en una visión, a Afrodita incorporada y ha creído percibir su voz?[19]. Pero una visión se habría limitado a lo visible y audible para Safo. En lugar de ello, la bajada de la diosa se dramatiza como en la epopeya: la partida de la dorada casa del padre, el largo viaje; y, sobre todo, la sonrisa del rostro inmortal frente a la necesidad de la mujer mortal, y un discurso que no es un simple reflejo de lo que Safo desea, sino que es concebido y sentido desde la persona de Afrodita. Safo experimenta lo que podríamos llamar un proceso «interno», un cambio del tormento angustiante a

[18] También encontramos la reflexión desde la distancia en el Fr. 16 (luego p. 184).
[19] Así, C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry* (Oxford, 1936), 193 s.

la esperanza tranquilizadora, que se realiza después, y es entendido y puesto en palabras en concordancia con su creencia en el poder divino del amor. Al igual que los poetas épicos, ella lee en el acontecimiento su significado metafísico[20]. Pero, a diferencia de ellos, Safo no separa en ningún momento lo físico y lo metafísico; hay una sola visión del proceso que todo lo comprende. Ello se corresponde con la visión arcaica en un solo plano, perspectiva que podríamos llamar del presente absoluto. Y así como en el contenido coinciden el proceso anímico con el corpóreo (imaginario), así también en la forma expositiva no hay más que una perspectiva, pero que todo lo abarca. En un discurso continuado todo se va sucediendo en un mismo, y único, primer plano[21]. Falta incluso la dimensión profunda de la intensidad, que queda sustituida por una cantidad masiva. La diosa no pregunta ni promete con «urgencia» ni «energía», sino que pregunta y promete siempre y de nuevo lo mismo[22]. Safo, por su parte, no dirige, por primera vez, a Afrodita tal ruego; la diosa acude, de nuevo, en su ayuda, en igual circunstancia. Cada vez, la pasión domina todo su ser, pero el objeto cambia; porque el sentimiento no afecta a lo accidental y peculiar de cada muchacha, sino que se aplica a la delicada gracia de la noble juventud que se renueva y repite. Así también, en virtud del inagotable don de Safo, se renueva su amor. Una ola viene y se va tras otra ola.

Sin embargo, la separación trae un dolor amargo (94 LP):

> ....
>
> De verdad, quisiera estar muerta. / Ella marchó de mi con abundantes / lágrimas, y me dijo; / «Qué horrible es esto, Safo, / de verdad, yo no quiero separarme». / Y yo le contesté: / «Vete y piensa en mí con alegría, / pues sabes lo que hemos sido para ti. / Y si no, recuerda nuestro goce / de lo bello y sublime. / Con guirnalda de violetas / olientes y rosas te sentabas / junto a mí, y lazos de colores / tejidos de tiernas flores / pusiste en tu frágil cuello. / Empapaste tu pelo con mirra, / con *brenteion* tu cara y tu cuerpo, / y con especies reales de Lidia / sobre suaves cojines...
>
> ....
>
> para calmar tu deseo. / Y no hubo bosquecillo ni lugar / sagrado que no llenase el sonido / de nuestras canciones y la lira[23].

[20] Ver Fr. 2 y 95, más abajo p. 178 y 182 s. Pero, además de la desviación del modelo épico, hay otra diferencia. Cuando en la *Iliada* (p. e. 13, 59 s.) viene un dios en persona para regalar a un hombre determinadas fuerzas, ello ocurre en el lugar y momento en que esas fuerzas van a ser utilizadas. Según esto, deberíamos esperar que la epifanía real de Afrodita tuviera lugar en el instante en el que Safo se aproxima de nuevo, y esta vez con éxito, a la muchacha amada, para vencer la contención de su timidez; en ese momento Safo habría experimentado cómo crecían en ella fuerzas victoriosas y cómo la poderosa diosa «luchaba en persona a su lado». Pero, en lugar de ello, la epifanía tenía lugar en la hora solitaria de la plegaria, y no era el cumplimiento del deseo lo que se otorgaba a Safo, sino la promesa de su pronto cumplimiento. Todo lo demás queda fuera del círculo en el que se mueve el relato de la epifanía. Encuadrada en la nueva, y actual, petición de ayuda, la escena «lírica» queda encerrada en sí misma.

[21] Ver *Frühgriech. Denken*, 47-50.

[22] Ver antes p. 153, nota 49 y p. 155, nota 3. De modo semejante, en las canciones de boda la importancia del novio (111) y del guardián de la puerta (110) se ven bajo la imagen cuantitativa de un tamaño gigantesco.

[23] La última estrofa de la traducción reproduce los restos de las dos estrofas originales. Falta el final.

La pena por la separación de una muchacha amada se une en la canción con la suave alegría del recuerdo. Ambos sentimientos no se funden en una leve melancolía, sino que se experimentan sucesivamente. El dolor de la despedida habla en ambas mujeres con un lenguaje que no podría ser más sencillo, el lenguaje de la realidad absoluta que no requiere velos. Expresiones de protesta como: «de verdad» y «realmente» son frecuentes en Safo. En medio del dolor suena el saludo griego de despedida «alégrate», es decir: te deseo alegrías.

Lo que daba al círculo de Safo luz y alegría no eran sólo cosas espirituales. A las canciones en común, en los lugares sagrados, y al placer de la compañía de las amigas, se añadían refinamientos de naturaleza sensual. Todos los sentidos participaban, incluso el tacto físico. Los miembros recostados en suaves cojines; el cuerpo perfumado; flores en torno al cuello y la cabeza. Las muchachas gozaban también de la suave belleza de un recinto consagrado en la tranquila hora del atardecer (2 LP):

> Divina y honrada Afrodita de Chipre, / ven a nuestra fiesta desde el alto cielo; / aquí, en esta santa fábrica del templo / hay un seto de hermosos manzanos / y altares con puras llamas de incienso. / Entre las ramas de los manzanos, corre agua / fresca, y sombrean la hierba / espesos rosales, y el sopor se desprende / de las hojas que tiemblan. / Aquí hay una pradera con caballos, / con flores de primavera y suaves / aromas que sopla el viento... / ¡Ven aquí, señora de Chipre, tráenos néctar / sazonado con la alegría de la fiesta / en copas de oro, y escáncialo tú![24]

En los bosquecillos de Afrodita, había manzanos, porque la manzana era el símbolo del amor[25]; al igual que en las canciones de boda se comparaba a la novia con una manzana, en su lugar sagrado, la diosa chipriota obsequiará a las muchachas con su propio don. En las reuniones de hombres, se alababa con alegres canciones el altar humeante de incienso en medio de los bebedores, las viandas que llenaban abundantemente la mesa y la abundancia de niños preparados. Se llamaba con himnos al dios del vino y a los demás dioses para que bendijesen la fiesta y los participantes con su gracia[26], y graciosos muchachos, tan encantadores como Eros, ejercían el oficio de escanciador. Safo no habla de comida sino de la amabilidad de la naturaleza en torno, y la bebida que se sirve no es vino sino néctar de Afrodita, porque proporciona las suaves sensaciones cuya expendedora es la diosa misma[27]. Por ello, la muchacha que escancia el vino es una encarnación de Afrodita: «¡escáncialo tú!».

[24] Todo el texto es inseguro. En general sigo a W. Theiler y P. von der Mühll (*Mus. Helvet.* 3, 22 s., 1946). La anáfora de εν (también en el verso 7 ενι, ver Jenófanes 1, 7) vuelve en la descripción de una fiesta de Píndaro (*Cérbero*, Fr. 70 b, 10 s.). A los sonidos salvajes del ditirambo corresponden aquí suaves estímulos. Los versos 11 y s. muestran por qué en *Il.* 14, 286-91 el Sueño espera a Zeus en las ramas de un árbol.

[25] Ver M. Fränkel, *Archäolog. Zeitung*, 31 (1874), 36 s. y B. O. Foster, *Harvard Studies in Class. Philol*, 10 (1899), 39 s.

[26] Ver p. e. Jenófanes, Fr. 1 (más abajo p. 310 s.).

[27] En una canción de banquete de Baquílides (Fr. 20 b, 8) se dice que «un presentimiento de Cipris estimula los dones de Dionisio». Con el «oro» en copas no alude Safo al material físico, sino que en la poesía griega todos los utensilios de los dioses son de «oro».

La naturaleza, en sus manifestaciones más gentiles, praderas y jardines, arroyuelos y bosquecillos, es disfrutada íntimamente por Safo y sus muchachas. Safo cuenta cómo «veía que una tierna muchacha cogía flores» (Fr. 122 LP). Su poesía muestra preferentemente a los hombres en actividad, trabajo y movimiento. De la misma manera que, según las leyes del estilo arcaico, sus canciones no hacen pausas en su desarrollo sino que constantemente se apresuran en su movimiento hacia adelante, así también la existencia que describe es suceso y acción. Así instruye a una muchacha acerca de la fuerza que albergan las flores que luego adornan (81 LP):

> Tú, Dica mía, pon coronas en tu bello pelo, / trenza el eneldo con tus tiernas manos. / Pues las benditas gracias sólo miran a quien lleva flores y del otro se apartan.

La Dica en cuestión estaría preparándose para participar en algún acto de culto en el que pediría la gracia *(Charis)* a los dioses. Pero quien otorga tal beneficio son las Gracias *(Charites)*.

Otra canción habla de campos de flores a la luz de la luna (Fr. 96 LP, 11, más abajo p. 209). Safo no ensalza, como Píndaro, la luz diurna del poderoso sol, sino la luna y el brillo nocturno de los astros (34 LP):

> Como las estrellas giran en torno a la belleza / de Selene, ocultan su figura luminosa, / cuando ella extiende en la tierra el resplandor de su plata...[28].

De los animales, sólo se cita en los fragmentos a los habitantes del cielo, los pájaros. Safo saluda al «heraldo de la primavera, ruiseñor de hermosa voz» (Fr. 136 LP), habla de «la golondrina, hija de Pandion» (Fr. 135 LP) (la golondrina era una mujer transformada), y describe a las terribles palomas: «su corazón es frío y sus alas se abaten» (Fr. 42 LP).

Al igual que Alcmán, Safo nombra los objetos y accesorios que utilizan las muchachas en su vida diaria, e indica su origen, pero nunca habla de la comida. Habla de los diferentes tipos de aromas, de las flores, las coronas, los adornos. Una muchacha «ha cubierto sus pies con zapatos de color de púrpura, hermoso trabajo de Lidia» (Fr. 34 LP); una amiga de Focea ha enviado «como valioso regalo pañuelos de púrpura perfumados» (Fr. 101 LP)[29].

Entre las cosas bellas que Safo recuerda a sus amigas en la hora de la separación (Fr. 94, 25 ss. LP) figuran también los servicios divinos. No inducía a aquellas jóvenes a observar con ciega credulidad ritos rígidos y misteriosos, e incluso peligrosos. Más bien iban alegremente a los lugares sagrados para entonar festivamente nuevas canciones piadosas de su maestra que agradasen a los dioses y a los hombres.

En un recinto sagrado en que había altares de tres dioses: Hera, Zeus y Dioniso[30], cantó el coro (o quizás sólo Safo) una canción de cuatro estrofas

[28] μεν y οπποτα muestran que se daba un símil en forma paratáctica. El Fr. 94 Diehl difícilmente es de Safo [ver sin embargo Benedetto Marzullo *(Studi di poesia eolica,* Florencia, 1958, p. 1-60) que piensa que el poema es genuino; además Max Treu, *Gnomon,* 32 (1960), 745 s.].

[29] Probablemente se hace Catulo 12, 12-17, eco de este pasaje. La idea de que el valor afectivo es mayor que el material, resuena en Safo.

[30] Alceo habla de la fundación de un santuario en el Fr. 129 LP, ver luego p. 188 s.

que parece acababa con el ruego de un viaje feliz por el mar. La oración se remitía a un precedente en tiempos de la guerra de Troya. Las tres primeras estrofas decían así, aproximadamente (libremente completadas) (17 LP):

> Atiende a mi súplica, diosa Hera, / y tu favor y gracia me ayuden, / como en otro tiempo favoreciste a los orgullosos Atridas. / Cuando por fin vencieron en Troya / y partió la flota de las costas de Asia / aquí desembarcaron. Mas no tuvieron viento / hacia la patria hasta que lo pidieron / con ruegos a ti, a Zeus y al hijo de Tione, / el hermoso Baco. Por eso ahora... como entonces[31].

El siguiente fragmento alude al origen legendario de un culto (Inc. 16 p. 294 LP):

> Así, una vez, las mujeres cretenses, con ritmo, / y pie gracioso, danzaron en torno al bello altar, / pisando sobre flores del prado, que brotan suavemente[32].

Tales actividades tenían lugar incluso de noche (154 LP, ver Fr. 43 LP?):

> Radiaba luna llena; dispuestas en círculo, / para bailar, las muchachas, en torno al altar.

La celebración anual de las festividades por la muerte y resurrección de Adonis dieron lugar a una dramática queja por los amados de Citerea (e. d. Afrodita) cuyo comienzo se ha conservado (140 LP):

> Muere, Citerea, el tierno Adonis. ¿Qué haremos? / ¡Golpead vuestro pecho, doncellas, rasgad las túnicas!

Por lo que podemos juzgar por los restos, era Afrodita la diosa a la que servía con más celo el círculo de Safo. Safo tiene una conversación en sueños con la diosa de Chipre (Fr. 134 LP). También Eros una vez «baja con manto de púrpura» hasta la poetisa (Fr. 54 LP). En su propio nombre, o en el del coro, invoca Safo a las «puras Gracias, de brazos rosados, hijas de Zeus» (Fr. 53 LP) para que bendigan con sus dones la canción que se inicia (ver Fr. 128 LP).

Las relaciones de Safo con las muchachas eran movidas y dramáticas, pero falta la dureza cortante de un Arquíloco. El polo opuesto al afecto no es la enemistad, sino la indiferencia y el olvido (Fr. 129 LP) o el acercamiento a otra. «No pertenezco a las rencorosa por temperamento, sino que mi ánimo es suave», dice la misma Safo (Fr. 120 LP). Y, sin embargo, ha experimentado vivencias parecidas a las de Arquíloco (Fr. 67 b) (26 LP):

> A quienes hice bien / me devolvieron (Atis), el mayor dolor.

[31] El enfático πλασιον con el que empieza la canción indica que Safo suplica la ayuda de la diosa (ver Eurípides, *Or. 1159, y* παπίσταμαι *Od.* 13, 301). El añadido οναρ (v. 1) es, en todo caso, erróneo. En el v. 2, por ejemplo, σα χ[αρις ηδ' αρωγα], ver C. Theander, *Eranos,* 41 (1943), 144 s.

[32] No es segura la autoría de Safo ni la pertenencia del tercer verso.

Y por su parte asegura la fidelidad que mantiene con su círculo (41 LP):

Para vosotras, hermosas, mi ánimo no cambiará.

La vieja imagen del árbol zarandeado por la tormenta es modificada por Safo. Si en la *Ilíada* se utiliza como símbolo de la firmeza frente a los asaltos (12, 132 ss.), o de la caída de un guerrero que sucumbe ante el enemigo (17, 53 ss.), ahora se aplica a la experiencia anímica de una pasión inquebrantable (47 LP):

Eros ha sacudido mi espíritu / como la tormenta en el monte a los robles.

Al impulso divino que la traspasa, se entrega con esa conciencia de desamparo característica de la lírica griega[33] (130 s. LP):

De nuevo me trastorna Eros, que afloja los miembros, / amargo y dulce, ante el cual, Atis, / estamos inermes. Pero a ti te sobreviene / el odio hacia mí, y vuelas a Andrómeda.

Una oscilación violenta entre sentimientos dulces y amargos fue, desde el principio, elemento constitutivo de esta lírica, pero lo nuevo es que ambas cualidades contradictorias se dén simultáneamente en el mismo acto. En el mismo sentimiento, se incluye la tensión. El concepto de amor llama a su contrario «odio», pero un odio moderado: Atis no odia a Safo, sino que odia interesarse por Safo, pues se dirige a Andrómeda. Andrómeda era una rival de Safo, que también estaba al frente de un grupo de muchachas[34]. A Andrómeda alude Safo cuando dirige a una muchacha, quizás Atis, las palabras (57 LP):

¿Qué mujer vulgar ha aturdido tu ánimo, / que no sabe llevar el traje sobre los tobillos?

Por las esculturas, sabemos a qué se refiere. El largo vestido interior se recogía con la mano izquierda, de manera que se formaban pliegues en el lado izquierdo del cuerpo. Pero la decencia exigía que las piernas quedasen cubiertas hasta el tobillo.

Otras canciones ha dirigido Safo a Atis. Una comienza así (49 LP):

Antes he ardido, Atis, de amor por ti...

Y la continuación debió ser: «y ahora mi sentimiento se ha inflamado más que entonces». Luego le viene a Safo el recuerdo del primer encuentro:

Cuando, pequeña y sin atractivo, viviste a mí.

[33] Ver antes p. 153.

[34] En esta ocasión saluda Safo a Andrómeda de modo ceremonioso y cortés (Fr. 155 LP). Se nos dice que el tono es irónico.

Un poema, del que se ha conservado un fragmento mayor, nos muestra a Atis formando parte de una nueva constelación. Habla Safo a Atis de una amiga común[35] que ha dejado el círculo para ir a Lidia (96 LP):

> Ella, a menudo, en Sardis, tendrá puesto aquí su pensamiento, / ¡cómo estamos asidas una a otra! Te atendía, como las diosas, / y gozaba inmensamente de tu canto. / Pero ahora brilla entre las lidias como, al ponerse el sol, / Selene, de dedos rosas, aventaja a las estrellas; / su luz inunda el salado mar y los campos de flores; / llueve hermoso el rocío, florecen las rosas, / el tierno trébol y el floriforme meliloto. / Quizás en sus vagabundeos piensa en la dulce Atis / con la nostalgia de su fino ser, y su corazón se consume / por la pena de que a ella vayamos... / No nos es fácil asemejarnos a las diosas de suave figura, / pero (?) tú tienes...
> *(faltan versos)*
> ... Afrodita vestió néctar de la vasija de oro...[36].

El símil de la luna, cuyo claro brillo oscurece la luz de las estrellas, se va expandiendo hasta un completo paisaje. Desde Lesbos, se puede ver cómo la luna, todavía rojiza por la niebla del horizonte, asciende sobre la costa lidia. Su luz se vierte sobre el estrecho y sobre los campos y jardines floridos de Lesbos. Pero ahora ya no hay una comparación, sino una descripción de la noche en la que la mujer, allí arriba, piensa en sus amigas de aquí. Era una hermosa costumbre de la antigüedad acordarse, a la vista de un bello paisaje, de los que están físicamente lejos, pero cordialmente cerca[37].

La naturaleza apasionadamente reactiva de Safo, la hacía llegar al extremo en las crisis. Separada de una amiga, desea la muerte (Fr. 94). En otra canción (95 LP), habla a Gongyla de algo que le ha amargado la vida:

> ¿Quieres (oír) una prueba (comprensible) por todos? / Vino Hermes (a buscarme) y yo le dije: / «Señor (voy con ganas a donde quieras), pues, / por la diosa bendita, ya no tengo gusto (por la vida). / Tengo ansias de estar muerta y ver / los lotos empapados de rocío / a orillas del Aqueronte...»[38].

Safo está transida de dolor y medio muerta, y su corazón ha dado el sí a la muerte. Describe el proceso en la forma que le es familiar a su pensamiento. El guía divino que conduce a los hombres al reino de la muerte viene a ella, que está dispuesta a seguirle[39]. Incluso la aniquilación que desea se convierte en un paisaje tangible: paisaje hermoso y seductor con un río con plantas de loto y orillas verdes, cubiertas de rocío. Incluso las regiones sombrías se iluminan con la fuerza vital de la mujer cansada de la vida.

[35] La palabra αριγνωτα es problemática en un contexto incompleto (v. 3) y corrupto (v. 4). Sobre τὴν ἀρίγνωτον γυναῖκα en un fragmento nuevo de Anacreonte, ver luego p. 285 s.

[36] Ver sobre esto la estrofa final del Fr. 2. Tampoco aquí conocemos el contexto.

[37] Ver B. Snell, *Athen. Mitteil.*, 51, 159 s.

[38] Para la interpretación de este texto mutilado, ver *Gött. Gel. Anz.*, 1928, 269 s.

[39] Con el mismo espíritu, un artista ático ha representado la muerte de una muchacha en un magnífico vaso de fondo blanco. Hermes está sentado, esperando, en una roca, y levanta la mano haciendo un gesto; la muchacha está frente a él y sujeta la diadema a su cabeza, preparándose para el último viaje. Ver: *Münchner Jahrb. der bild. Kunst*, N. F. II (1925). Cuadernos 3/4, lámina 1 s., y testo de Buschors.

Para Safo, es una realidad indudable que el dios la ha visitado y que ella le ha dirigido esas palabras. Puede aducir tal hecho como demostración definitiva que confirma la enormidad de su pena. Establece tratos con los dioses como hicieron los héroes épicos. Pero, para ella, los dioses no están en un segundo espacio, separado, más allá de la existencia de los hombres. Encuentra en su propia vida los poderes a cuya influencia está enteramente abierta. Así, se dirige a un sueño que tuvo (63 LP):

> ¡Oh sueño, que caminas por la negra noche; / cuando el dulce dios del reposo me tiene cogida, / poderosamente me has liberado de la pena!

Safo no se siente como un alma solitaria, exiliada en un mundo ajeno, opaco y predominantemente hostil, sino como un ser natural en medio del resto de la naturaleza, accesible a todo lo que pueda ocurrirle. «Harmonía con la naturaleza»: el estoicismo buscó este ideal por el conocimiento y la disciplina, con fría energía y brillante dialéctica, cuando lo griego empezaba a disolverse. En Safo, es algo que se acepta simplemente como verdadero. Conversa familiarmente, hablando y escuchando, con los poderes divinos como con los hombres. Por eso, es su lírica tan natural, puesto que la lírica arcaica es sólo, o casi sólo, conversación con alguien.

Un poema singular, de otro estilo, nos hace dar un paso más. En su brevedad, alberga, por su contenido, todos los elementos de la gran lírica coral: la meditación domina sobre la expresión del sentimiento momentáneo. La forma no es distinta; el poema está escrito en estrofas llamadas «sáficas» (16 LP):

> Dicen que es un ejército de carros / sobre la tierra negra, o una tropa / de infantes, o una flota, lo más bello: / es la persona amada. / Es fácil explicarlo a todo el mundo, / cuando de las mujeres la más bella, / una vez, al mejor de los esposos, / abandonó por Troya. / Subióse al barco y escapó hacia Troya, / dejando atrás a sus queridos hijos, / y olvidando a sus padres, seducida / (por Cipria y el amor) / (todo se pliega en manos de los dioses, / el corazón y el pensamiento humanos). / Por eso me recuerda a la muchacha, / a mi Anactoria ausente. / Preferiría ver su hermoso paso / y el brillo de la luz en su mirada / que una tropa marcial de carros lidios / o de apuestos guerreros[40].

La pregunta por lo más bello de este mundo recibe en este poema contestación dos veces: de modo general al final de la primera estrofa, y con relación a la que habla en la última. Safo encuentra la máxima belleza no en el imponente despliegue y el alarde del poder[41], sino en el encanto íntimo de una persona amada[42]; y no en las cualidades que todos admirarían, sino en lo que cada uno ama y desea para sí. La poesía entera de Safo se basa en esta

[40] En el original figura el nombre de la «muchacha»: «Anactoria».

[41] Caballos y barcos como símbolos de orgullo y ostentación, aparecen también en Píndaro, Fr. 221, e *Ist.* 5, 4 s. (ver luego p. 451 y nota 124).

[42] La idea reaparece incluso en Aristóteles, en forma simplificada (*De part. anim.*, I, 644 b 33: ὥσπερ καὶ τῶν ἐρωμένων τὸ τυχὸν καὶ μικρὸν μόριον κατιδεῖν ἥδιόν ἐστιν ἢ πολλὰ ἕτερα καὶ μεγάλα δι' ἀκριβείας ἰδεῖν κ.τ.λ.).

premisa[43], y ya Arquíloco había mantenido que le importaba más el valor (o carencia) personal y subjetivo que el general y objetivo[44]. Esta tesis es la que da lugar a la segregación de la lírica y la épica.

Es bello, dice Safo, lo que en cada caso deseamos y amamos, pero el objeto de nuestro deseo no está en nuestras manos. La naturaleza del hombre es efímera y nuestro pensamiento es como cera en manos del destino y de los dioses. Helena tenía todo lo que una mujer pudiera desear y, sin embargo, lo dejó todo para seguir a un extraño porque la pasión la forzó. La misma Afrodita, que hizo que Helena buscase lejos la felicidad, ha hecho recordar de repente a Safo a la lejana Anactoria, y excitado su deseo por la visión de la muchacha amada.

Sin duda, es esa vivencia el motivo del poema. Safo estaba inundada por una ola de melancolía. Después reflexionó sobre lo que le estaba sucediendo, y lo recondujo a sus causas. La lírica coral suele empezar las canciones con la exposición de un enunciado general[45], ilustrándolo con un ejemplo mítico. Después, como segunda confirmación, sigue la experiencia personal de Safo. Entre el mito y el suceso actual se intercalan, como en la lírica coral, nuevas afirmaciones, «gnomos», que expresan la piedad hacia los dioses[46]. A diferencia de otros poemas, hay en éste una distancia de la propia vivencia, de la que se habla sólo en último lugar.

La trascendencia de la asombrosa tesis de Safo fue inmensa. Contenía potencialmente la fuerza necesaria para derribar cualquier valor absoluto. Pues todos los valores que se buscan caen bajo el concepto de «lo bello», dado que lo bello es la norma de la acción práctica[47]. Según Safo, Helena, la más bella y deseada de las mujeres, encontró una vida más bella con Paris que la que antes llevaba, y así pensó y actuó impulsada por el amor. No deseamos lo que es bello en sí, sino que encontramos bello lo que deseamos. Esto anticipa en parte la tesis del sofista Protógoras según la cual el hombre es la medida de todas las cosas. No es raro que, en esta época, la poesía vaya por delante de la filosofía, preparándole el camino.

Es éste el cínico poema de Safo con distintos niveles. Todos los demás están bajo el signo del presente absoluto y directo. Por eso en su poesía, como en la de Arquiloco (ver arriba nota 44) la categoría de la presencia, y la de su opuesto, la lejanía, tiene especial importancia. Continuamente oímos hablar de contacto[48] y visión, de llamamientos y venidas, de asociación íntima y conversación, de búsquedas y huidas, de despedidas y separaciones, de nostalgia,

[43] Su propia hija es mucho más valiosa que el reino entero de Lidia (Fr. 132).

[44] Ver antes p. 141-43.

[45] Sobre la forma «Otros dicen... yo digo», ver Simónides, Fr. 4 y 48; sobre la forma «priamel», ver Timocreonte, Fr. 1 y Horacio, *Carm.* 1, 7. Sobre todo esto, ver *Frühgrich. Denken.*, p. 90-94.

[46] Entre los poetas de Lesbos se daban canciones próximas a la lírica coral. Esto facilita la comprensión histórica de las odas de Horacio y de ciertos elementos de Píndaro (ver Ed. Fraenkel, *Das Pindargedicht des Horaz, Heidelberg Sitzungsber,* 1933, p. 22 s.) en sus odas.

[47] Ver antes p. 157-60 sobre Tirteo.

[48] Ya se ha hablado antes (p. 203) del sentido del tacto. Añadamos: *Inc.* 16, p. 294 LP: «los pies de las muchachas tocaban el suave frescor de las flores del prado», y su contrapartida en el Fr. 105 c: «los rudos pies pisaban los silvestres jacintos».

pensamiento y olvido. En este único plano, se mezclan poesía y realidad sin residuo ni ganga.

La vida del grupo y de sus miembros llena esta poesía, y, a su vez, la poesía orienta y refina esas vidas. La actividad de las Musas contribuye a la victoria de la sensibilidad, la conexión, el orden y la gracia[49] sobre la torpeza, el desorden, el azar y la vulgaridad. Con tal espíritu, escribió y vivió Safo entre las muchachas a las que formó y amó, con las que gozó y sufrió. Su arte era un oficio sagrado. Cuando su hija rompió en lágrimas por una muerte en su propia casa, la poetisa instó a Cleide al silencio (150 LP):

> En la casa donde se honra a las Musas, / no deben resonar cantos de duelo; / no es conveniente.

Aunque el trabajo de Safo estaba consagrado al día, su poesía ha sobrevivido. Safo misma lo esperó así. Con plena conciencia de sí, dirigió a una mujer rica[50] los siguientes acerbos versos (55 LP):

> Cuando mueras, no quedará / recuerdo alguno de ti, pues no tuviste parte / en las rosas de Pieria. Desconocida, / vagarás entre sombras vacilantes, lejos de la luz.

Pero a la poetisa agraciada por las Musas de Pieria, Afrodita se le aparece y le anuncia (65 + 66 (c) + 87 (16) LP)[51]:

> Un gran don tienes: los recuerdos / de todos los hombres que alumbra el sol. / Doquiera tu fama... / Incluso en el Aqueronte[52].

Al igual que Arquíloco, es Safo una de las figuras intemporales de la literatura arcaica griega. Pero, mientras que Arquíloco, hombre y guerrero, atacó, en el cambio de época, las tradiciones respetables, vencedor y vencido, autoritario y abandonado, la naturaleza femenina de Safo sólo sabe de entrega a la gracia, pasión bendita y dolorosa, y comprensiva inteligencia. En el curso de las dos generaciones que separan a Safo de Arquíloco, la nueva actitud por la que luchó Arquíloco se ha consolidado y normalizado.

En la poesía encantadora de Safo, el movimiento histórico descansa un momento. Pero no de modo deliberadamente bloqueado como en Homero; se detiene porque todas las fuerzas están en perfecto equilibrio. Una perfecta balanza une aquí lo efímero y lo atemporal. Tal reconciliación sin lucha es un milagro. No hay nada equivalente ni entre los contemporáneos de Safo.

[49] Si se unen la primera y la última estrofa del Fr. 16, se ve que aunque la poetisa habla explícitamente de belleza, en realidad lo que le afecta es el encanto de la atracción que se revela en el movimiento y la luz.

[50] Ver Aristeides XXVIII, 51 Keil = vol. 2, p. 508 Dindorf.

[51] Ver *Gött. Gel. Anz.*, 1928, p. 269.

[52] Ver nota precedente.

Por el mismo tiempo que Safo, también en la isla de Lesbos y en iguales o parecidas formas métricas, escribió Alceo sus canciones. Pero Alceo hizo un uso muy distinto del mismo arte y la misma tradición, y no sólo porque su vida, en contraposición con la de Safo, se hubiese encaminado a actividades ajenas a la poesía.

Alceo creció en medio de las disputas y luchas políticas que acaudillaron sus hermanos, y él mismo se dedicó al «trabajo» de la guerra. Su casa[53] estaba llena de armas para su propio uso y para armar a los miembros de su grupo (357 LP), y tal espectáculo lo describe complacido en estos elocuentes verso:

> Mi amplia casa resplandece con el bronce, / toda la sala está adornada con la Guerra: / bellos cascos de los que penden blancos penachos de crines, / ornato de cabezas varoniles, y cubren las clavijas / grebas de bronce brillante, defensa contra los fuertes dardos, / guerreras de nuevo lino y cóncavos escudos por el suelo, / espadas de Cálcide, cinturones y túnicas. / De nada hay que olvidarse, pues nos hemos lanzado a este trabajo.

Según el estilo arcaico, Alceo describe la forma de vida que está celebrando, mediante la enumeración concreta de los utensilios utilizados, como hace Safo. Pero, cómo encontrar en Safo algo parecido a este detallado inventario y al espíritu práctico que lo anima[54]. Y cómo podría ella vanagloriarse de sus posesiones como hace aquí satisfecho el joven noble[55].

La tranquilidad con la que Alceo cataloga aquí su almacén de armas no vuelve a aparecer en otros fragmentos, más bien tienen muchos un tono vigoroso y excitado. Horacio caracterizó una vez la poesía de Alceo diciendo que cantó en un tono más pleno que Safo «los duros trabajos del mar, del exilio y de la guerra» (*Carm.*, 2, 13, 27). Son cosas bien diferentes de las que solicitaron la atención de Safo. De la multiplicidad de temas de los que se ocupó la poesía de Alceo y de la fuerza elemental con la que los tradujo en palabras, nos suministran un cuadro más impresionante de lo que antes era posible el hallazgo de nuevos papiros. La cruda luz con la que todo se

[53] Que Alceo en el Fr. 357 habla de su propia casa, se deduce de las palabras de Ateneo. Ver la explicación en *Frühgriech Denken*, 53 y 82. La forma αρῃ del v. 1 es extraña, pero παισα κεκοσμηται στεγα requiere un caso instrumental de contenido general, y εργον τοδε al final, es decir, ἔφγον ''Αρηος (ver *Ol.* 11, 734) no tendría referencia si se suprime αρῃ. Quizás habría que escribir αρευι κοσμηται (sobre el tiempo, ver κοσμεῖσθαι, Platón, *Leyes* 7, 796 c; κοσμούμενον Dionis. Hal. *Antiq. Rom.*, 11, 4, 7).

[54] Podemos comparar con este fragmento el inventario que hace Safo de los regalos de una boda (Fr. 44, 8-10, ver antes p. 173); o también los versos en los que Arquíloco habla de su condición de guerrero y de su lanza (Fr. 2 y 1); o de las escenas homéricas de armas y su simbolismo bélico.

[55] Un antiguo teórico de la música, Heráclides Póntico, caracterizó a los eolios, hablando de su música, en estos términos: «Hay en su naturaleza un toque de orgullo y ostentación, y también un poco de jactancia, a lo que se une su gusto por las carreras y su magnífica hospitalidad. No son astutos, sino orgullosos y directos. Tienen inclinación por la bebida, una fuerte sensualidad y una ilimitada ansia de vivir» (Aten. 14, 624 d). Los fragmentos trazan del eolio Alceo un cuadro parecido, exceptuando la afición a las carreras y la hospitalidad.

contempla y describe simplifica la descripción de personas y sucesos; y también son simples los sentimientos del hablante, del poeta. En contraste con la absorción de Safo en sus propias experiencias, y en contraste con su sutileza y paciente disciplina compositiva, reina aquí una voluntad incontrolada de sentimientos espontáneos y de comunicación sin límites. Pero es común a ambos la determinación y concreción de todo lo que se dice.

Las luchas en las que participó Alceo fueron, en gran parte, batallas de política interna. Las familias nobles, a una de las cuales él pertenecía, luchaban entre sí y contra los tiranos; los hombres y las facciones se asociaban y enemistaban en alternancia continua. En un poema, describe Alceo, bajo la imagen de un viaje en barco, la situación crítica y confusa en la que un hombre llamado Mírsilo intentó hacerse con el poder. El barco simboliza la nave del estado[56] (326 + 208 col. II LP):

> No entiendo el conflicto de los vientos: / viene una ola rodando por un lado / y otra por otro, y en medio nos arrastra la negra nave, / luchando duramente contra el tiempo perverso; / cubre el agua el pie del mástil, / cuelgan girones de las velas destrozadas, / y ceden los obenques...

Se describe la peligrosa situación con gran cantidad de afirmaciones objetivas y detalladas. Se enumeran, en una secuencia, los daños que sufre el barco, de un modo semejante a como Safo describía su pasión. En otro fragmento, que quizás pertenece al mismo poema, se encuentra una salida a la dificultad. También ahora el barco es simbólico y Alceo parece sugerir que, después de muchos viajes, se ha hecho viejo y está cansado [73 + 306 (14) y (16) LP, completado]:

> Se ha arrojado al mar la carga entera, / lejos inclina el barco la marejada, / golpea el mar contra el costado. / Luchar por más tiempo contra las aguas... / no puede nuestro barco (?): se estrellará / contra los arrecifes que acechan sigilosos. / Así está el barco, juguete de las olas. / Pero olvidemos y pongamos fin a esto. / Quiero alegrarme con vosotros, bebiendo / junto con Baquis. Dejemos lo otro / para un próximo día, aunque alguno...

El vino y la compañía del hermoso mancebo Baquis disiparán las preocupaciones.

El mismo símil reaparece en otro poema; después de dos estrofas, queda abandonado silenciosamente y, en lugar del lenguaje de imágenes, oímos tonos que recuerdan a Tirteo (6 LP):

> Crece el mar ahora con más fuerza que antes (?). / Temo que nos va a dar trabajo / achicando, pues (ola tras ola, empujadas por el viento) / golpearán el barco.
> *(faltan dos versos)*
> Tendremos que asegurar la borda / y correr hacia un puerto seguro. / ¡Que

[56] La imagen, luego tan frecuente, de la «nave» del estado, aparece por primera vez en Alceo. Sirve para subrayar la verdad, fácilmente olvidada, del antagonismo entre intereses y deseos: que todos los miembros de la comunidad política están sujetos al mismo destino si las luchas intestinas causan la catástrofe del estado.

> de ninguno se adueñe un cobarde temblor! / Ante nuestros ojos hay una grande (recompensa). / ¡Acordaos de las hazañas de antaño! / Ahora puede un hombre probar su valor. / No cubramos con indigna vergüenza / a los nobles padres que descansan en la tierra. / (Ellos nos entregaron libremente nuestra ciudad.)

A continuación, habla Alceo de la «monarquía» de Mírsilo, a la que no hay que someterse. Mírsilo murió y Alceo se alegra (332 LP):

> ¡Ahora bebed más de lo que podáis y queráis, / y emborrachaos: Mírsilo ha muerto!

Pero las luchas continuaron. El más importante adversario de Alceo fue Pítaco, a quien se considera como uno de los siete sabios. Pítaco, en una primera fase, derribó a un tirano, aliándose con los hermanos de Alceo. Después dirigió el ejército de los de Mitilene en una guerra con los atenienses por la posesión de Sigeo, ciudad costera de la costa asiática, valiosa por su situación estratégica con relación a los viajes hacia el mar de Mármara. También participó en esta guerra Alceo y, desde el campo, mandó a un amigo en la patria un poema en el que le comunicaba: que había perdido sus armas en una derrota, pero que se había salvado huyendo, y que los vencedores atenienses habían colgado su escudo en el templo a la diosa Atenea en Sigeo (Fr. 428 LP). Si hubiéramos conservado íntegro este poema, habría sido interesante compararlo con el equivalente de Arquíloco (Fr. 6, más arriba p. 140).

Después de la guerra, comenzaron de nuevo las disensiones internas. Alceo y Pítaco estaban en bandos distintos: el poeta perdió y tuvo que retirarse al campo, lejos de la ciudad. Un papiro nos ha entregado restos de un poema que escribió en su «exilio» (130 LP):

> Llevo, infeliz, vida de campesino, y suspiro / por oír la Asamblea cuando el heraldo / la convoca, ¡oh Agesilaidas!, y al Consejo. / De lo que mi padre y el padre de mi padre / tuvieron como miembros de esa ciudadanía / que se extermina mutuamente, he sido excluido, / lejos, en el exilio. Y aquí monté mi casa, / sólo, como Onomacles...

Tres líneas después, cambia bruscamente el ánimo de Alceo, y el poeta describe su actual refugio como un lugar delicioso:

> ... del recinto de los dioses benditos / yo piso la negra tierra... / Vivo donde mis pies se mueven lejos de la pena, / donde las muchachas de Lesbos, con largas túnicas[57], / caminan al juicio de la belleza, y en torno / suena el poderoso grito de las mujeres, / que llama a la sagrada fiesta anual...

Y concluye con una estrofa, hoy mutilada, en la que aparece la pregunta: ¿Cuándo los dioses olímpicos pondrán fin a los muchos padecimientos del poeta?

[57] Los concursos de belleza de las mujeres de Lesbos se mencionan en diversas ocasiones.

Si no puede ya luchar con las armas, sí lo puede hacer con sus versos y sus imprecaciones, como en la siguiente oración a la misma trinidad divina, a la que también convoca Safo (Fr. 17 LP, más arriba p. 180), (129, 9 ss. LP):

> ...¡Oíd nuestra súplica con ánimo propicio, / libradnos de estos tormentos y haced / ¡que termine este amargo exilio! / Haced que al hijo de Hirras (Pítaco) / persigan las Erinnias por el sagrado / juramento que entonces hicimos: no traicionar (?) / a ninguno de nuestros compañeros, / sino yacer sobre la tierra fría / muertos los cuerpos por mano enemiga (?), / o matarlos y a nuestro pueblo / librar de la esclavitud. / Pero el Barrigudo (Pítaco) no lo tomó a pecho, / y pisoteando los juramentos, / se da a la buena vida, / a expensas de la ciudad[58].

En sus invectivas, no usa Alceo un lenguaje muy refinado, como se ve. La antigua filología se divirtió recopilando siete insultos groseros que aplicó a Pítaco: «barrigudo» aquí, «fisípedo» en otro lugar (Fr. 429 LP), etc.

El pueblo de Lesbos se cansó finalmente de discusiones y eligió a Pítaco como árbito (αἰσυμνάτας) con plenos poderes para organizar, a su voluntad, el estado dividido. El poeta está fuera de sí ante la consagración de su adversario como jefe del estado (348 LP):

> Al malnacido Pítaco han puesto / unánimemente como tirano / de esta ciudad sin agallas, / oprimida por un funesto demonio.

En opinión de Alceo, los ciudadanos han elegido el infortunio, cuando «sin agallas» han olvidado los males que Pítaco les hizo, en lugar de devolver mal por mal como los hombres justos[59]. Todavía encontró el poeta nuevas razones para su amargura cuando «el malnacido» desposó a una mujer de la más antigua nobleza, para, como pensaba Alceo, saquear la ciudad en unión con los nuevos parientes, como antes hizo en alianza con Mírsilo (70, 6 LP):

> Y ahora, emparentado con la casa Atrida, / puede arrasar la ciudad, como con Mírsilo, / hasta que, de nuevo, venzamos en la guerra (?). / Entonces olvidaremos el viejo rencor, / dejaremos las rencillas que devoran el pecho, / y la lucha intestina que algún Olímpico / desencadenó, haciendo errar al pueblo / y llevando a Pítaco a la gloria.

Durante diez años, retuvo Pítaco la dignidad de ser supremo legislador con poder ilimitado. No menos tiempo necesitó para dominar a los jefes de facciones, uno de los cuales era Alceo, e implantar un orden efectivo. Después, una vez concluida la tarea que le confió el pueblo, renunció al cargo.

[58] Literalmente «devora la ciudad». No hay en ello nada sangriento; lo que significa se indicó en la nota 18 de la página 126 de este libro. En Alceo Fr. 70, 7 LP, a δαπτετω πολιν antecede una estrofa que describe la vida voluptuosa. Quizás ya Pítaco había sido elegido como tirano cuando Alceo escribió el poema 129 LP.

[59] Sobre ἄχολος como reproche, ver *Il.* 2, 241 s.; Arquíloco Fr. 96. Como los de Lesbos eran tan complacientes, Pítaco podía «devorarlos» impunemente (ver la nota anterior y el comienzo de la cita siguiente, 70, 7). Ambos tienen un paralelo en *Il.* 1, 231: δημοβόρος (ver δαπτει ταν πολιν) βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν (ver πολεως τας αχολω) ἀνάσσεις.

El reino vecino de Lidia intentó aprovecharse de las disensiones de Lesbos. Un poema (69 LP) empieza así:

> Los lidios, padre Zeus, enojados / por nuestro infortunio (?) nos dieron / dos mil estáteros, por si intentábamos / entrar en la ciudad de Ira (o ciudad sagrada), / sin haberles prestado servicio alguno... / Pero él, astuto como un zorro, pensó / le sería fácil, inadvertido...

El poema está construido en estrofas «sáfiras», pero carece de poesía. Sin introducción ni cortesía alguna, el excitado poeta expone su caso al gobernador del mundo, buscando justicia. Tampoco se dice una palabra al lector sobre los antecedentes[60]. Pero dios y los ciudadanos de Lesbos estaban en aquel tiempo al corriente; conocían quién era ese «él» innominado. Puede verse con este ejemplo cómo el nuevo realismo se abría paso en la escritura. Alceo no duda (aquí y en 63, 7 LP) en especificar la suma exacta del dinero implicado. Era un total bastante considerable; un cálculo cuidadoso nos muestra que era suficiente para mantener a 500 mercenarios durante varios meses[61].

También hace Alceo una estimación económica de la hazaña heroica que su hermano Antiménidas llevó a cabo al servicio del rey Nebucadnésar. Probablemente el fracaso en la lucha de las facciones indujo a Antiménidas a marchar del país y ponerse al servicio del señor de la «santa Babilonia» (Fr. 48, 10 LP). Y, en esta misión, llegó hasta Ascalón, en tierra de los filisteos. A su vuelta, Alceo le saluda con estos versos:

> Llegas del fin del mundo, trayendo / el pomo de tu espada de oro y marfil. / A sueldo de los babilonios, luchaste / una fuerte batalla, y los has liberado, / pues mataste a un guerrero que medía / sólo un palmo menos de cinco reales codos.

El tamaño cualificado del adversario es índice de la grandeza de la acción. Probablemente Antiménidas recibió la espada como premio por su hazaña, y también se cuantifica el valor de los hechos por el coste del arma.

En contraste con estos versos secos y rastreros, tenemos el lenguaje vigoroso y fluido de una plegaria a los Dióscuros, la pareja divina de hermanos, de los que se creía salvaban los barcos en apuros, anunciando su presencia salvadora con los llamados fuegos de San Telmo. Los Dióscuros habitaban en el Peloponeso y en tal lugar hace el poema su apelación (34 LP):

> Dejad la isla de Pélope, gemelos / poderosos, hijos de Leda y Zeus, / presentaos, graciosos y propicios, Castor y Pólux, / pues cabalgáis sobre la ancha tierra, / y los mares en rápidos caballos / y sin esfuerzo apartáis, al marino, la triste muerte, / cuando saltáis sobre los anchos barcos, / iluminando el mástil y las vergas, / trayendo al negro barco, en mala noche, la luz del cielo.

[60] Hay aquí dificultades lingüísticas: la significación precisa de la subordinada en la primera estrofa es problemática, y en la segunda es oscuro el sentido de γινωσκοντες y προλεξαις. De modo semejante en Arquíloco, 51 I A 46 (ver p. 150).

[61] Según Deny Page, *Sappho and Alcaens* (Oxford, 1955), p. 232.

De los cantos de guerra, propiamente dichos, de Alceo, tenemos escasísimos restos[62]. Pero los fragmentos sí nos dan una idea de su poesía de banquetes. Cualquier ocasión era para Alceo un pretexto para beber: la buena noticia de la muerte de Mírsilo hubo que festejarla con vino, y los cuidados por la nave del estado también se pasaban con vino[63]. Con su presencia, el muchacho Baquis alegró las horas tristes del poeta. Así, en este fragmento (335 LP):

> No hay que entregar el corazón a la pena, / nada se gana con la pesadumbre, / ¡oh Baquis! La mejor cura es / hacerse con vino y emborracharse.

En invierno, se bebe porque hace frío (338 LP):

> Zeus manda la lluvia, y del cielo cae / una fuerte tormenta, el agua se congela... / Para romper el frío, enciende fuego, / echa en la cuba, sin medida, / dulce y potente vino, y coloca / un mullido cojín en tu cabeza (?)

Pero en verano, también se bebe porque hace calor (347 LP):

> Moja el pecho con vino. Mira cómo gira / la estrella del perro, la estación es dura, / el aire reseco, resuena entre las matas la cigarra, / florece la alcachofa, van las mujeres descuidadas, / los hombres están flojos, porque Sirio chamusca / cabezas y rodillas.

No hay en esta descripción del verano un solo rasgo que Alceo no haya tomado de la sección de los *Trabajos y días* (582 ss.) de Hesíodo, de igual contenido. También Hesíodo recomienda un buen trago para los días calurosos, aunque ciertamente sólo para esta estación, que describe con detalle. Alceo sigue su descripción, paso a paso, y así reviste su invitación a la bebida alegre con la autoridad del épico beocio, pero rompe, a su manera, los largos periodos de Hesíodo («cuando florece la alcachofa, entonces, en ese tiempo puedes...») en una secuencia suelta de afirmaciones. Al igual que con el invierno y el verano, la llegada de la primavera es también una excusa (Fr. 367 LP).

En ocasiones, el tono es más poderoso. Una canción de banquete (50 LP) empieza:

> Vierte sobre mi cabeza, que tanto ha sufrido, / mirra, y sobre el pecho canoso...

Es un duro contraste con la imagen de las muchachas de Safo ungiendo su delicada piel con perfumes. Una vida que ha pasado décadas de rudas tormentas, quiere sumergirse por unas horas en el bienestar: tal deseo se expresa con la viva imagen del muchacho favorito que unge con mirra la poderosa cabeza y el pecho encanecido. La poesía de Alceo oscila genialmente entre el tono amplio y monumental y el tono pasajero, prosaico y descuidado.

[62] La afirmación de que la muerte en la guerra es «bella» (e. d. *decorum*, no: *dulce*) (Fr. 499) generaliza un pensamiento de Tirteo (Fr. 7, 16).

[63] Fr. 332 y 73 LP, más arriba p. 187 s.

En un poema (38 LP), la invitación a beber se fundamenta en argumentos generales que remiten a la leyenda de Sísifo[64]:

> Bebe conmigo, Melánipo (¿Acaso crees) / que cuando hayas cruzado el vórtice / del Aqueronte, verás la luz del sol? / No esperes tanto, pues hasta Sísifo, / rey poderoso y sabio (no escapó al destino); / pese a su astucia, por dos veces el hado / le forzó a cruzar el revuelto Aqueronte / y a pesados trabajos el Cronida, / rey del inframundo, le ha condenado.

Según los restos, continuaría la canción más o menos así: «Por eso no esperemos lo imposible, sino que ahora, al menos, en esta hora de nuestra juventud, alegrémonos y gocemos de lo que se nos ofrece. Fuera sopla el viento del norte, y la ciudad...; pero nosotros llenamos el espacio en el que nos sentamos y bebemos con los sones de la lira...»[65]. La lírica griega casi nunca es monológica. El poeta normalmente se dirige a un hombre determinado o a un dios. Así la afirmación: «quiero beber y alegrarme, pues...», reviste la forma de una admonición a un camarada: «no creas que puedes burlarte de la muerte; Sísifo fue capaz de volver del mundo de abajo, pero al final no le fue mejor, sino peor que al resto de los hombres». El objetivo del *memento mori* es, según la ley de la polaridad, fortalecer la voluntad de gozar de la vida. No faltan en Alceo sentencias de tipo general. No son originales ni profundas; más bien, cuando necesitan corroborar una afirmación, incorporan un elemento de la experiencia como la contenida en el refranero corriente, sin otra pretensión que la de valer y ser aplicable. Algunas de las sentencias versan sobre el significado relativo de las cosas y personas. Así, en uno de los poemas políticos (112, 10 LP), encontramos el epigrama: «los hombres son el bastión de la ciudad». Tal como aquí indica Alceo, los muros y torres no ganan las guerras; en otros lugares, explica que las armas en sí mismas y los símbolos que las decoran son inútiles si el que las lleva no es un valiente guerrero (Fr. 427 LP)[66]. Otra vez deplora Alceo que los hombres cifran el valor de alguien no en su persona sino en sus bienes (360 LP):

> ...Una vez en Esparta Aristodemo dijo algo agudo: / «El hombre es el dinero». Ningún necesitado es respetado y digno...

A los poetas arcaicos les gusta citar dichos de hombres famosos. En este caso, atribuye Alceo el dicho a un sabio espartano quien, con una muestra de estilo «lacónico», dice lo que quiere con dos palabras. La pobreza, para Alceo, es afín al desamparo (364 LP):

> La Pobreza es un mal miserable; aliada / con su hermana Desamparo, domina / incluso a un pueblo orgulloso.

[64] Según Teognis 702 s., era Sísifo tan astuto que ni en la muerte le abandonó la inteligencia, como a otros hombres. Fue así capaz de hacer decir a Perséfone que le devolvería a la vida. Después de su segunda muerte, debe en el inframundo subir una pesada piedra monte arriba, que en el último momento se le escapa de nuevo (*Od.* 11, 593-600).

[65] Al final de los versos 5 y 6 hay que completar μεγας y μορον ου φογεν. Παθην en el verso 12 tiene probablemente el mismo sentido que en el Fr. 14, 4 de Solón.

[66] El inventario de armas del Fr. 357 (ver antes p. 186) proporciona un complemento: no es suficiente el valor.

Con el término «pueblo» o «comunidad» (λαος) alude probablemente Alceo al grupo al que él mismo pertenece. Su partido, que había sido grande, e. d., influyente y orgulloso, ahora no tiene poder, está arruinado y moralmente hundido. Se puede imaginar fácilmente que los subsidios lidios eran bien recibidos.

No debemos buscar una filosofía global de la vida detrás de tales generalidades: según las necesidades y deseos, va adoptando los más diversos principios. Alceo, que en otras ocasiones no se muestra flexible, recomienda, en una ocasión, sumisión al destino que a cada uno le es concedido en su nacimiento (39, 7 LP): «El que es sabio y de claro entendimiento, comprende que[67], contra el destino de Zeus, ni siquiera el cabello...». Pensamos, a este propósito en el dicho del Nuevo Testamento (Lucas 12, 7): «Hasta los cabellos de vuestra cabeza están contados (por Dios)».

De nuevo, en un poema marino (probablemente simbólico) dice (249 LP):

> En tierra, planea el hombre su viaje, / cual da de sí su hacer y entender; / pero, una vez que está en el mar, / debe plegarse al tiempo que reina.

El siguiente adagio suena extrañamente a nuestros oídos (en un contexto también extraño, seguramente) (341 LP):

> Puedes decir lo que te plazca, no puedes elegir lo que te digan.

Afirmación que extraña en un Alceo que jamás se cuidó de lo que decía de todos.

Nuevos hallazgos de papiros nos han revelado manifestaciones de una tierna sensibilidad con la naturaleza, algo que sorprende en el Alceo que creíamos conocer. De todos modos, no es seguro que todos esos fragmentos (para nosotros descontextualizados) sean realmente de Alceo, y no, tal vez, de Safo:

> (115 a, 6 LP)
> ... pájaros del mar bajan a la ciudad... / desde las cumbres, de los fragantes... / junto a las verdiazules viñas, verde cañaveral... / dulzura de primavera... a lo lejos visible...
>
> 286 LP)
> ... lleno de flores... rocío helado... / abajo al (?) Tártaro... viento calmado (?) / sobre la espalda del mar... / quizás quedes incólume...
>
> (29 b, 3 LP)
> ... cuando se abren las puertas de la primavera... / ...la ambrosía olorosa...

Más de una vez, toma Alceo su material de la leyenda heroica y especialmente del ciclo troyano. Al igual que Safo en el fragmento 16, pero de modo más fuerte y cortante, habla Alceo, en el Fr. 283 LP[68], de la aflicción y locura que

[67] Línea 10, quizás οιδεν] ως. Sin embargo, el curso entero del fragmento es problemático.
[68] No se excluye que estos versos sean de Safo.

Afrodita inflingió a Helena, «escapándose con el traidor troyano de su anfitrión amigo, dejando a sus hijos y el blando lecho del marido», y de la sangrienta guerra que se originó. Otra canción, que se ha conservado entera, contrasta el amor de Helena con la boda de Tetis, en tonos cálidos y amistosos. Helena trajo la ruina a Troya, pero Tetis parió a Aquiles, el mayor guerrero, en los campos troyanos (42 LP):

> Según se cuenta, malas acciones / trajeron fin amargo a Príamo y los suyos / por tí, y el fuego devoró la santa Troya. / No hizo así aquella a quien el Eáquida, / cuando invitó a los dioses a su boda, / llevó de las habitaciones de Nereo, / hermosa joven, a la casa de Quirón, / soltando su cinturón de virgen. / El amor los miró, Peleo y la mejor de las Nereidas. / Al año tuvo un hijo, un fuerte semidiós, / feliz domador de rubios caballos. / Pero en la lucha por Helena, ellos se hundieron con su patria.

Otro poema habla también de Aquiles y su madre. Los últimos versos dicen (44 LP):

> Llamó a su madre... / la ninfa del mar; y ella, abrazando las rodillas de Zeus, / le rogó que respetase y apoyase el rencor de su hijo.

En estos tres versos, se alude a dos grandes escenas del primer libro de la *Iliada*. La parte anterior del poema sólo tenía cinco versos. Es un enigma la finalidad de esta parca alusión a escenas de la leyenda de Troya. Un cuarto fragmento narra un episodio del final de la guerra y sus secuelas. Cuando Troya cayó y los vencedores la saquearon, Casandra huyó al santuario de Atenas. Allí llevó al «pequeño» Ajax, hijo de Oileo, y la profetisa se abrazó a la estatua de la diosa. Pero Ajax derribó a ambas, a la mujer y la estatua, y, en castigo, naufragó su barco, en el regreso al hogar, y se ahogó (298 LP)[69]:

> ... (Santuario) de Palas, quien, de todos los dioses benditos, / está al máximo enojada contra los violadores del templo. / Con ambas manos (Ajax), el Locrio cogió a la mujer / al lado de la imagen del culto y, sin temor de la hija de Zeus, / dadora de la guerra (la derribó). / La diosa palideció grandemente bajo sus cejas; / se precipitó sobre la (corriente del mar), de color de vino, / y desencadenó los vientos y la oscuridad[70].

La terminación del poema muestra el rápido *tempo* del discurso lírico, muy diferente del épico: culpa y castigo, separados en el tiempo y el espacio, se dan en sucesión inmediata[71].

Sólo hay un poema en el que Alceo, en la línea dramática, hace hablar a una persona ajena[72]. Una mujer lamenta su sino. Si la imitación de Horacio

[69] Ver Hugh Lloyd-Jones, *Greek, Roman and Byzant. Studies*, 9 (1968), p. 125-39, con nuevas interpretaciones.

[70] Al αφαντοις θυελλαις de Alceo corresponde en *Las Troyanas* (79) δνοφώδη αἰθέρδος φυσήματα.

[71] Hasta ahora una tan rápida serie de escenas de leyendas sólo las conocíamos en la lírica coral; ahora sabemos que la lírica monódica no tenía una práctica tan diferente.

[72] Arquíloco, Fr. 22, comienza también con la voz de una persona ajena, pero seguía probablemente la aclaración: «así dijo Caron, carpintero de Tasos» (ver antes p. 141 s.).

(*Carm.* 3, 12) refleja en lo esencial el contenido del original, era una muchacha enamorada que no puede dar curso a su pasión. El poema comienza así (10 LP):

> Pobre de mí, dejada a todas las tristezas /
> ... horrible suerte... /
> ... una herida incurable me aflige... / y el grito como de cierva aterrorizada / se forma en mi pecho... / ...furioso... / ...cegueras...

Estos restos mutilados nos muestran cuánta más fuerza tenían el lenguaje y el pensamiento que en la imitación horaciana.

Al dios del amor, le llama Alceo (327 LP):

> el más terrible de los dioses, / a quien Iris, de hermosas sandalias, / parió a Céfiro, de rubios cabellos.

La genealogía es original. Se hace a Eros hijo del Viento. Céfiro puede ser salvaje y peligroso (Safo describe el amor como una tormenta), pero también tibio y suave. No es fácil adivinar lo que significa la madre Iris. También escribió Alceo himnos a los dioses. No sólo plegarias de circunstancias como la canción de los Dióscuros o las quejas a Zeus, sino canciones formales de alabanza a Apolo, Hermes y otros dioses. Pero, de los himnos de Alceo, han llegado a nosotros tan escasos restos que no podemos hacernos clara idea de ellos. Podemos conocerlo mejor por su poesía personal.

Pertenece a la naturaleza de la lírica griega arcaica ser una poesía que se nutre de las experiencias personales, dependiendo la calidad del producto del contenido y elaboración de tales experiencias. Alceo llevó una vida agitada y su poderosa naturaleza habló apasionadamente de todo lo que le ocurrió, aunque desde un punto de vista un tanto estrecho y egoísta. Su poesía queda, a veces, atenida a los hechos; a veces, su temperamento bloquea un auténtico estilo; otras veces, se eleva sobre la circunstancia y transforma el material bruto en verdadera poesía que subyuga el espíritu incluso del que no tiene nada en común con su mundo limitado. A diferencia de Arquíloco y de Safo, es inconstante y desigual. Pero en su poesía vive, por última vez en nuestra reconstrucción histórica, la antigua y libre vitalidad, impetuosa y renovada, como una humeante llama.

5. LA BURGUESÍA JONIA

Semónides

Si los griegos de las colonias aventajaron a los de la metrópoli y crearon antes que ellos obras literarias perfectas en su género, una de las razones de tal desarrollo acelerado fue probablemente el estrecho contacto con las viejas culturas del este. De las próximas y múltiples relaciones de los griegos coloniales con los países y pueblos orientales, nos dan las obras literarias testimonio elocuente.

Alcmán, que dirigió danzas de nobles muchachas de la exclusiva Esparta y les dedicó canciones, alardea de haber venido de la lidia Sardes, y hacia Sardes marchó una amiga de Safo cuando dejó su círculo. El hermano de Safo viajó más de una vez a Egipto, y Alceo describió, en un poema, el Nilo, que había visto personalmente; su hermano estuvo al servicio de Nabucodonosor y llegó con el ejército babilonio hasta «los confines de la tierra»; quizás ayudó, en el 597, al saqueo de Jerusalén y al exilio babilónico de los más prominentes judíos. Mercenarios griegos procedentes de las costas de Asia e islas próximas, remontaron, al servicio del rey egipcio Psamético, el Nilo hasta Abú Simbel, en Nubia, donde eternizaron su memoria sobre una estatua colosal de Ramsés, dejando una de las inscripciones griegas más antiguas conocidas. Está fuera de duda que, en tan vivo comercio, no sólo se intercambiaron mercancías y servicios, sino también ideas.

Pero las mismas fuerzas a las que los griegos del este debieron su precoz madurez, ejercieron también un efecto desintegrador. Después de Alceo y Safo, la musa lésbica enmudeció, como si hubiera agotado sus recursos con los dones otorgados a los dos poetas. Jonia continuó siendo productiva y tuvo grandes pensadores y considerables poetas en el siglo sexto, pero, incluso en tan tempranas fechas, la literatura que nos queda lleva un sello reconocible de filisteísmo burgués. Declina la vitalidad y aparece, por vez primera, el sentimentalismo. El sentimiento trágico es suplantado por las lamentaciones emotivas, y la entrega apasionada por el deseo de una vida cómoda. La poesía ya no conmueve y estremece como antes, y, al final, se conforma con entretener. De tal disminución de las fuerzas creadoras, son una muestra, de diferentes maneras, los fragmentos de Semónides, Mimnermo e Hippónax.

Semónides era originario de Samos y dirigió una colonia en la pequeña isla de Amorgos. Era también de noble familia. Las fechas de su vida son inseguras; probablemente el final del siglo séptimo. La forma métrica de sus poemas es sobre todo el trímetro yámbico, el verso que se utilizará más tarde en el teatro. Era un verso fácil de manejar y muy apropiado para incorporar el

lenguaje cotidiano. Por eso, en la teoría griega, era considerado el más relajado y prosaico. Sin embargo, pudo ser vehículo de la más alta poesía, como lo demuestran los ejemplos de Arquíloco y los trágicos. No exigía ningún estilo determinado, sino que se plegaba fácilmente a cualquiera.

De Semónides (y también de Mimnermo) poseemos un número relativamente grande de fragmentos de contenido moral, en consonancia con los intereses de un tipo de literato antiguo que seleccionó trozos de tal estilo de autores de todas las épocas y los legó a la tradición. En uno de los fragmentos, se dirige Semónides a un «muchacho» innominado y da a su exposición el carácter de la transmisión de experiencias vitales a la siguiente generación. Como dice en otro pasaje, un joven debe aprender lo necesario para la vida en estrecho contacto con alguien mayor que él,

> (5) como el potro lactante que corre tras su madre.

Las enseñanzas que recibe en una ocasión el joven son las siguientes (1):

> Muchacho, el desenlace de las cosas / está en manos de Zeus tonante, / quien dispone de todo como quiere; / los hombres no conocen, mas dominados / por el día («efímeros») viven sin saber, como animales, / el término que el dios dará de todo. / La esperanza sustenta a los humanos / mientras se afanan por lo imposible. / Unos esperan a que venga el día, / y otros a que el año se termine, / y no hay mortal que dude que, en un tiempo, / poseerá la riqueza y la alegría. / Sin embargo, a uno la vejez odiosa / se le adelanta antes de la meta, y a otro / hiere de muerte funesta enfermedad; / a otro golpea en la guerra el enemigo / y Hades lo conduce al reino oscuro. / El mercader, zarandeado por la tormenta / y las olas del purpúreo mar, / se ahoga: lo que daba su vida se la quita; / otros se atan el lazo de la cruel muerte, / huyendo del sol por el querer propio. / Nada hay libre del mal. Innumerables / calamidades e imprevistos males / caen sobre el hombre. Mas si me escuchas / no iríamos tras el mal que da dolor / ni dañaríamos con el deseo nuestro ánimo.

Los últimos versos tienen evidentemente una orientación positiva y una aplicación útil; al «no esto» le sigue el «sino esto». Pero el consejo hacia el que tiende todo el discurso ha sido cortado por el que hizo la selección, porque sólo interesaban, para sus fines, los lamentos. Con ello, la exacta compresión del texto, que en todo caso no es muy claro, se ha hecho más difícil.

El fragmento comienza de modo amplio y poderoso, pero, poco a poco, se va perdiendo en cosas inferiores y banales. El comienzo establece el contraste entre dios, que dispone libremente de la realidad y el hombre, que se alimenta de agradables ilusiones y carece de la visión del futuro. En estrecha conexión con esto, se hace incidentalmente la observación de que el hombre es «efímero»[1] y vive como un animal. Luego viene el contraejemplo de las duras realidades que siguen a las hermosas esperanzas. El pensamiento fundamental está muy próximo al profundo mito de Hesíodo de la esperanza encadenada y los dolores liberados[2]. Pero, a diferencia de Hesíodo, hace Semónides culminar

[1] Sobre el concepto de «efímero» ver p. 138-41.

[2] Los pasajes paralelos entre el Fr. 1 de Semónides y los *Trabajos y Días* de Hesíodo son numerosos: Semon. 1-3 (Hesíodo 105); 1-2 (669); 11-12 (92-93); 15-17 (686-87); 15 θάλασσα (101);

su exposición con la idea de que la muerte frustra nuestra esperanza de un porvenir mejor. Esto parece indicar que, en la parte que seguirá al fragmento conservado, habría una invitación al placer de la vida y al presente, es decir, una exhortación a la embriaguez festiva. El penúltimo verso de nuestro fragmento parece querer decir: «no vayamos tras las cosas que nos conduzcan a la infelicidad»[3]. También esta idea puede proceder de la leyenda de Pandora de Hesíodo (TD 58 ss., más arriba p. 122). Pero, en comparación con los análisis vigorosos e incisivos de Hesíodo acerca de la condición humana, el discurso de Semónides aparece flojo y errático. El jonio parece probablemente no buscar más que un ánimo dispuesto a la fiesta. No sabe nada del orgullo espiritual y el ímprobo esfuerzo, que también pertenecen a la naturaleza del hombre. Sólo advierte contra los placeres peligrosos y recomienda, en lugar de ellos, buscar lo confortable a nuestro alcance. La misma advertencia la fundamenta en otro lugar asi (3)

> pues es tan largo el tiempo, estando muertos, / y vivimos tan malos, pocos, años...

En su discusión acerca del desengaño de las esperanzas, Semónides establece primero la tesis general, y después la ilustra y precisa con una serie de casos típicos. Con el mismo método, pero invertido, trata también de la otra mitad de la leyenda de Pandora, de Hesíodo. Semónides pasa a demostrar que dios ha puesto a la mujer al lado del hombre para su perdición, describiendo primero una larga serie de tipos femeninos (7):

> Dios hizo, desde el principio, diferentes / las almas de las mujeres, a una / las hizo de la cerda, en cuya morada, / llena de porquería, todo está revuelto / y disperso por el sucio suelo. / Ella misma, sin lavar y desastrada, / engorda recostada en el estiércol. / A otra, la hizo de la astuta zorra; / todo lo sabe y nada le es extraño, / tanto lo que es bueno como lo malo, / pues lo que dice es, a veces, cierto / y, otras, equivocado. Su humor es cambiante. / A otra, hizo de la perra, excitable (?), materna (?)[4], / que todo lo oye y quiere saber, / mira en todos los rincones, y doquiera / revuelve y ladra aunque no haya nadie. / Su hombre no la tranquiliza con avisos, / ni aunque, furioso, coja una piedra / y le rompa un diente, ni con suaves palabras, / ni cuando se sienta con extraños; / imperturbable sigue su ladrido inútil. / A Otra la formaron los olímpicos / y la dieron al hombre hecha de tierra, / tullida; no sabe de lo malo ni lo noble, / y, aparte de comer, no sabe nada. / Ni, aunque esté helando, sabe acercarse al fuego. / La otra viene del mar; tiene dos caras. / Un día se ríe y está contenta, / y el extraño que llega le dice: / «Nadie ha visto otra mujer como ésta, / ni tan acertada, ni tan hermosa». / Pero no soporta

20 (100-101), y para la expresión κακῶν ἄπ (91 νόσφιω ἄτερ κακῶν); 23 (58). Pero ninguna de estas semejanzas es tan específica como para suponer un préstamo, como es el caso en Fr. 6 y 7, 110 s. (ver luego p. 200, nota 8).

[3] Así explica las palabras von Sybel, *Hermes* 7 (1873), 361-62. Esta interpretación de ἐρῷμεν se confirma por lus lugares paralelos *Od.* 10, 431; Píndaro, *Nem.* 11, 43-48; y Sófocles, *Antígona* 615-19.

[4] λιτοργός es quizás «airada por pequeñeces»; αὐτομήτωρ quizá se aclara con los versos 33-34 y con *Od.* 20, 14 s.

que otro la mire, / inaccesible e intratable como / una perra que está con su camada. / Con todos, amigos y enemigos, / se comporta con brusquedad y desagrado. / Y como a veces el mar está tranquilo / y es un grato placer al navegante / en tiempo de verano, mas de pronto / ruge con rabia y poderosas olas: / así es esta mujer con su inestable / humor y cambiante naturaleza (?)[5]. / Otra es como el asno gris y testarudo... / Otra cual comadreja... / Otra viene de una yegua opulenta / y rubia, que los trabajos inferiores / deja a los otros; ni toca el molino / ni coge la criba, ni la casa limpia, / ni se sienta al hogar porque se mancha. / Al marido seduce por la fuerza[6]. / Cada día limpia el cuerpo dos veces / y a veces tres, y se unta con mirra. / Siempre el cabello espeso bien peinado / y adornado con flores de colores. / Es un buen espectáculo para otros, / la tal mujer, mas no para el marido, / a no ser para un noble o un tirano, / que con seres lujosos se recrean. / Otra viene del mono... / Y otra de la abeja, feliz su dueño. / Es la única exenta de reproche, / pues que con ella prospera y crece / el hogar, y amando y amada, envejece / junto a su hombre, con hermosos niños[7]. / Entre todas las mujeres, destaca / y la divina gracia la rodea. / No le gusta charlar con las mujeres / que conversan de hombres y de lechos. / Esas son, por bondad y por prudencia / las hembras que Dios concede, si le place. / Las otras, por malicia de los dioses, / son carga duradera para el hombre, / pues el mayor de los males que Zeus / hizo es la mujer, que aunque parezca / útil, del que la tiene es una plaga. / Quien con mujer vive no pasa el día / y la tarde tranquilo y sin fatiga, / ni es capaz de expulsar de casa el hambre, / terrible compañero, siniestro dios. / Y cuando el hombre cree tener causa / de alegrarse por razones humanas / o divinas, ella encuentra motivos / para críticas, riñas y reproches. / Pues no hay huésped que sea bienvenido / ni bien considerado, si hay mujer. / Y la que tiene un aire más virtuoso / es justamente la que más daño hace / en cuanto el hombre se descuida y, luego, / los vecinos se ríen del engaño. / Todos ensalzarán la mujer propia, / criticando la ajena y, sin embargo, / es pareja la suerte para todos. / Pues el mayor de los males que Zeus / hizo es la mujer, una perpetua / cadena. Tantos guerreros recibe / el Hades, de combates por las hembras. / (Cuando el jefe triunfante volvió a casa, / astuta lo mató la esposa infiel.)

En otra ocasión, ha resumido en dos versos, Semónides, la moral del conjunto (6):

Es la mujer buena lo mejor que el hombre / puede adquirir; y la mala lo pésimo.

El dístico es casi literalmente idéntico a dos hexámetros de Hesíodo en los *Trabajos y Días* (702 s.). Pero tanto Hesíodo como Semónides creen que la mujer buena es algo tan excepcional que constituye sólo una posibilidad teórica que no hay que tomar en consideración en la práctica. Los versos

[5] πόντος está corrompido; πάντοτ' encajaría mejor, pero se ha añadido muy tarde.

[6] Sobre περιτρέπω (58) «cargar sobre otro», ver Liddell y Scott. En el verso 62, ποιεῖται ... φίλον es: «se hace amigo». Sobre ἀνάγκη, scil. ἐρωτική, ver Platón, *República*, 458 d; Píndaro, *Nem*, 8, 3.

[7] Los versos 94 s. son esenciales como transición. Sobre μηχανή ver W. Marg, *Der Charakter in der Sprache der frühgr. Dichtung* (Würzburg, 1938), 30.

precedentes de Hesíodo (701) los ha utilizado Semónides (7, 110 s.) de manera que la dependencia literaria es incuestionable[8].

Una comparación entre Hesíodo y Semónides va en desventaja del jonio. Ambos se dirigen al mismo estrato social, pero Hesíodo es, a su manera, elevado y de amplias miras, y Semónides no. Hesíodo buscaba penetrar en la esencia de las cosas a partir de lo externo, y todo lo que decía estaba estrictamente relacionado; cuando describe pequeñas y precisas miniaturas, son ilustración sorprendente de advertencias y observaciones concretas. Por el contrario, los pensamientos de Semónides son superficiales, la exposición floja y su fuerza de configuración sólo atiende al detalle. Que la culpa de ello no la tiene el género literario utilizado lo demuestran los yambos de Arquíloco con su fuerza y belleza.

De los tipos descritos por Semónides, hemos omitido en la traducción tres, pues no tiene interés una versión completa. Una serie de rasgos de carácter se repite de un tipo a otro, porque el pensamiento del autor no es lo bastante diferenciado como para crear diez tipos distintos de mujeres. Y algunas de sus descripciones no son ilustrativas porque los tipos femeninos están construidos sobre el modelo de las especies animales, en lugar de proceder de la experiencia. Para él la comparación no es sólo un medio auxiliar en una primera orientación[9], sino que domina y falsea la clasificación entera. La mujer desordenada y sucia también ha de ser glotona porque el cerdo reúne esas cualidades, y la mujer torpe también será glotona y libidinosa como lo es el burro[10]. Otra explicación hay que buscar para la mujer que se compara a la abeja (v. 83 ss.) que no sólo es diligente e industriosa, sino también casta: el tipo ideal deberá incluir todas las cualidades deseables.

El valor literario de la pedestre sátira de Semónides sobre las mujeres es escaso y, sin embargo, aunque pueda parecernos extraño, el poema tiene una considerable significación a causa de las formas mentales en las que se mueve. En primer lugar, aparece en él una idea fundamental en la antigua filosofía griega: la idea de lo material, o cuasi-material como representivo de cualidades (ver después p. 298 s.), pues, según el texto literal de Semónides, las mujeres no son sólo semejantes a los diversos animales, sino que dios las ha hecho «de» ellos. Aún más interesante es una segunda cuestión. Junto a los tipos de animales, uno bueno y siete malos[11], encontramos una pareja de tipos de clase totalmente diferente: las mujeres que dios creó de la «tierra» y del «mar» (v. 21 ss. y 27 ss.). Según Hesíodo, los dioses crearon a Pandora, el prototipo de las mujeres, de una mezcla de tierra y agua (TD 61, en 70 sólo de tierra; *Teog.* 570). En Semónides, esta cuestión evoluciona de un modo sorprendente. Pues, según que en el barro predomine el elemento tierra o el elemento agua, la mujer tendrá una naturaleza excesivamente inerte y pasiva o excesivamente móvil y activa. Si utilizamos nuestros propios conceptos, la «tierra» inerte será

[8] Los paralelismos indicados en la nota 2 de la p. 197 se basan también en un préstamo directo. Ver también p. 123, nota 9.

[9] Ver antes p. 149 s.

[10] Sobre la glotonería atribuida al burro, ver p. e. Platón, *Fedón*, 81 e.

[11] Focílides, quien probablemente vivió después de Semónides, distingue sólo cuatro tipos: caballo, cerdo, perro y abeja (Fr. 2).

el principio de la materia sustentadora (como la mujer de tierra no conoce otra actividad que comer, es decir, absorber materia), mientras que el variable «mar» es el soporte de la energía espontánea. Si se entienden así el mar y la tierra, su mezcla e interacción explican algo más que los dos tipos de mujeres. Jenófanes enseñará más tarde, en el siglo sexto, que «todo lo que es y crece, es tierra y agua» (*Presocr.* 21, B 29); su gran discípulo Parménides explicará el mundo fenoménico entero por la interacción de un elemento pasivo, más material y uno activo, más espiritual, y las diferencias individuales de los hombres por la proporción diversa de la mezcla de ambos elementos. La teoría de Semónides acerca de las mujeres hechas de tierra o mar, refleja probablemente ideas de su paisano Tales de Mileto[12], pues no podemos considerarle un pensador original[13].

Los demás fragmentos son muy cortos. De ellos, podemos inferir que Semónides contaba todo tipo de historias, como por ejemplo (14):

> Me unté el cuerpo con bácaris y mirra / y otros perfumes: estaba el vendedor en casa.

El «yo» recurrente (Fr. 14; 15; 20. 21) no es necesariamente el de Semónides, pues el poeta asume diferentes personalidades / como hacía Arquíloco.

> Chamusco y corto el cerdo según las reglas / del sacrificio: conozco bien mi oficio.

De la esfera de la cocina y la mesa, proceden una larga serie de citas (Fr. 10 ?; 20-24; 25 ?; 28). Alguien alaba un «maravilloso» queso tromileo que él mismo ha importado (Fr. 20). También aparecen fábulas de animales (8):

> Cuando el halcón cogió una anguila / del meandro, la garza la llevó.

De un escarabajo pelotero, dice algunas con doble sentido (11):

> «Mira la clase de animal que por ahí pasa: / se nutre de lo peor de todos los otros».

En ocasiones, sube el tono del discurso (12):

> Menos espanto tendrá el que en el bosque, / por un camino solitario, de golpe / se encuentra con el león o la pantera.

[12] La cronología de la vida de Semónides y la de Tales es insegura, de manera que no puede excluirse un influjo de Tales sobre Semónides. Sobre Tales, ver luego p. 249 s., sobre Jenófanes, p. 316, y además p. 360, nota 36.

[13] La idea de una tipología femenina según especies animales es seguramente anterior a Semónides y Focílides, y quizás a Hesíodo. Hesíodo no compara a las mujeres con las abejas laboriosas, sino en conjunto a todas las mujeres con los zánganos (*Teog.* 594-601); cuenta que Hermes concedió a Pandora un espíritu «perruno» (TD, 67), y la adornó con una diadema dorada en la que estaban representados animales terrestres y marinos (*Teog.* 578-84). ¿Pretenderá ser la diadema el símbolo de las propiedades que una mujer puede incorporar?

El contenido emotivo traslada el lenguaje a un nivel más elevado como en los dos fragmentos, más amplios, en los que describe el mar revuelto (1, 15-17 y 7, 40). En el resto, el tono es de una alegre cháchara[14].

Los yambos de Semónides satisfacen el gusto de un público que no busca ser educado ni instruido, sino más bien entendido y tranquilizado, conmovido y consolado, avisado y conducido, y, sobre todo, entretenido y divertido. Cada uno de los ciudadanos puede reconocerse en el mundo de esa poesía. Queda confortado con la seguridad de que a todos los demás le va tan mal o peor que a él mismo, y que «no hay hombre sin falta ni dolor» (Fr. 4). Se compadece de sí mismo y de los demás cuando contempla la miseria de la humanidad que incluso, a algunos, ha llevado al suicidio. Tanto más receptivo es así con los divertidos bocetos de la vida con los que Semónides le distrae de sus penas y su resentimiento (Fr. 2). Puede reírse con la caricatura de las mujeres, en general y en particular, pero también puede, si lo desea, hacer una reserva mental en favor de la mujer propia[15]. Y acepta fácilmente el consejo del poeta que anima y confirma su inclinación a la pequeña felicidad de la bebida y placeres semejantes.

Mimnermo

Mientras que la poesía de Semónides, por lo que podemos ver, se atiene a una única actitud, la poesía de Mimnermo es más rica y plural; por otra parte, la potencia poética de Mimnermo es considerablemente superior. Por ello, nuestro cuadro histótico habría sido más iluminador si hubiéramos elegido a Mimnermo como representante de la transición a la actitud burguesa, y empezado con él la serie, y no con Semónides[16]

Mimnermo procedía de la unidad jónica de Colofón, en Asia menor, y vivió en torno al 600. Escribió sus versos, como el viejo Calino, en metro elegíaco, el que, junto con otros muchos, había empleado también Arquíloco. Y, al igual que Calino, también Mimnermo escribió para los jonios un canto de guerra del que nos queda un fragmento. Según el uso militar, Calino empezaba su canción con burlas e insultos, a fin de que sus oyentes se sintiesen obligados a refutar las acusaciones por los hechos (ver p. 171). Es especialmente cortante el reproche que adopta la forma: «No sois merecedores de vuestros padres» (ver *Il* 4, 370 ss.). El mismo contexto se repite probable-

[14] He prescindido del Fr. 29 atribuido a Semónides por algunos. Se trata de un fragmento elegíaco, tal vez de Simónides, con un lenguaje demasiado moderno para Semónides. O quizás es un epigrama (cf. v. 12) copiado de una inscripción en piedra, como muchas otras elegías, y posteriormente atribuido a Simónides de Ceos.

[15] Según 7, 83 y 92 s., las mujeres del tipo de la abeja son raras; por otra parte, el pasaje 110-114 sugiere que el marido suele engañarse pensando que él tiene una así.

[16] Quizás tengamos que corregir nuestra cronología, y situar a Semónides en el siglo sexto (ver antes p. 201, nota 12). O bien el yambo fue adoptado por la poesía antes que la elegía, o bien el curso azaroso de los sucesos reales no refleja exactamente la lógica del desarrollo histórico.

mente en un poema de Mimnermo (13) en el que se contrapone un guerrero de una generación más antigua a uno de ahora[17]:

> Era distinto: los viejos describieron el ímpetu / de su ser varonil. Lo vieron, armado / con la lanza, repeler a los jinetes lidios / en los campos de Hermos. Nunca / tuvo Palas Atenea que reprocharle nada, / cuando en vanguardia se precipitaba en sangriento / combate, no evitando los dardos, sino aplastándolos. / Nadie mejor que él en las filas del ejército, / nadie mejor en el trabajo victorioso de la guerra, / mientras vivió a la luz del diligente sol[18].

Tanto Colofón como la no muy lejana Esmirna tuvieron que hacer la guerra a los lidios, y ambas ciudades estuvieron un tiempo bajo dominio lidio. Sobre las luchas de los de Esmirna contra Giges de Lidia, contemporáneo de Arquíloco, escribió Mimnermo una elegía (Fr. 13 Bergk), quizás idéntica a una *Smyrneis*. La *Smyrneis* era de naturaleza narrativa, pues un dístico (12 A Bergk) dice así:

> Así, desde el lado del rey, que les dio la consigna, / se precipitaron, cubriendo el cuerpo con los cóncavos escudos.

Otro fragmento elegíaco mira más atrás en el pasado y recuerda el tiempo en el que «nosotros», es decir, los antepasados de los colofonios actuales emigraron del Peloponeso, se instalaron en la amable Colofón y, «por consejo de los dioses», arrebataron a los eolios la posesión de Esmirna (Fr. 12). Es curioso en estos versos que Mimnermo describe la ocupación y colonización de Colofón por los antepasados como un acto de violencia y una agresión no provocada.

Pero el clamor de la guerra y los recuerdos históricos no son lo más característico de la poesía de Mimnermo. En la antigüedad tardía, Mimnermo fue considerado el creador de la elegía erótica. Una serie de fragmentos celebran la juventud y los dones de Afrodita (1):

> ¿Qué es la vida y la alegría si falta Afrodita / dorada? Quisiera morirme cuando nada me atraiga: / los amores ocultos, las satisfacciones placenteras / en el lecho, y los goces que hombre y mujer / cosechan en el verano de la vida. Pero cuando / la edad dolorosa llega, afeando al hermoso[19], / dando acerbas preocupaciones a la mente, / ya no se disfruta al ver la luz del sol; / los muchachos lo evitan, disgusta a las mujeres. / Los dioses agravaron la carga de la edad.

La libertad con la que Mimnermo reconoce los goces de los impulsos naturales excluye la lascivia, y el lenguaje no sólo tiene empuje sino incluso

[17] κείνου γε en el verso 1 (ver Τυδέι γε en *Il.* 4, 372) y τοῦ μὲν ἄρα en el verso 5, muestran que el énfasis se pone en «él», y no, como explica Wilamowitz (*Sappho und Simónides*, Berlín, 1913, p. 276) en οὐ τοῖον. Compárese además v. 2 y 9 con *Il.* 4, 374 s.

[18] Al cortar el texto para hacer la cita, algo así como θαλπόμενος, del principio del pentámetro, se ha perdido (ver Píndaro, *Nem.* 4, 13 s.), y quizás δέμας (luegoo θάλπετο) sustituye a φέρετ'.

[19] Literalmente: «que también al hermoso hace tan feo (como lo ha sido siempre el feo)». Sobre esta expresión, ver Teognis, 497 s.: «Exceso de vino hace que el espíritu del tonto y del listo sean igualmente vacuos».

cierta dignidad. La epopeya homérica, en su manera objetiva, llamaba a la unión de los sexos «la ordenación dada a los hombres y las mujeres» (*Il.* 9, 134). Mimnermo da a la expresión homérica aroma y color y habla (literalmente) de «las flores bienvenidas de la madurez de la vida, que corresponden a hombres y mujeres».

Del mismo modo, hay una referencia a un dicho de Homero. En Homero leemos (*IIl.* 6,, 146):

> Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. / Esparce el viento las hojas por el suelo, y otras / produce, verdeciendo, el bosque al llegar la primavera. / Una generación nace y otra perece.

Mimnermo, que en los versos antecedentes habría hablado de la eternidad de los dioses, continúa (2):

> Nosotros, como las hojas que brotan en la hora / de la florida primavera, cuando rápidas crecen / a la luz del sol, disfrutamos corto tiempo / de las flores juveniles sin saber lo que es bueno / o es malo, por voluntad de los dioses. / Negras Keres nos flanquean: una tiene la edad / odiosa y otra la muerte. Escasa es la cosecha / de frutos que recogemos, en tanto brilla el sol. / Pero cuando ha pasado esa experiencia, / será mejor estar muerto que con vida seguir. / Muchos males afligen el ánimo: a uno se le hunde / la casa y comienzan las penas de la pobreza, / otro desea ardientemente hijos, y le faltan, / y sin ellos deja la vida y viaja al Hades, / otro tiene dolorosa enfermedad. No hay hombre / a quien Zeus no dé males con holgura.

El tema de estos versos es análogo al del primer fragmento de Semónides y, sin embargo, todo está visto desde otro espíritu. El hombre desprevenido no se compara ahora con el ganado sino con hojas que brotan, puesto que mientras Semónides hablaba de la estupidez de los hombres, Mimnermo tiene en la mente la frescura clara y vegetal de la juventud. Para Semónides la realidad (τέλος) es mala y el bien es sólo una ilusión («esperanza»). Mimnermo contrapone la deseable juventud y la indeseable vejez como dos (literalmente) «realidades» (τέλος, v. 6 y 9) y se queja de que los jóvenes no valoren plenamente lo que poseen[20], porque, según el axioma de la polaridad, lo bueno no puede ser entendido por sí solo. Para hacer que la juventud logre un placer más profundo mediante el conocimiento de lo contrario, Mimnermo muestra los males que inevitablemente se aproximan. Son, como dice, males que afectan al *thymós*, el órgano de la vitalidad, y Mimnermo se refiere a la desagradable melancolía de la vejez. El poeta distingue tres instancias objetivas de infelicidad: la pérdida de los bienes (porque el viejo no puede cuidar adecuadamente de su economía o negocio), una muerte sin herederos y la enfermedad. En fragmentos anteriores, había distinguido otras tres: la fealdad, las preocupaciones que destruyen la alegría de la vida y el desprecio por parte de muchachos y mujeres. Cosas que separamos como «externas» e «internas» son achacadas una tras otra, sin distinción, a la edad. La idea introducida con la observación acerca de la ingenuidad de la juventud, se detiene; en caso

[20] «Youth is a wonderful thing, what a shame to waste it on children» (G. B. Shaw).

contrario, se sugeriría que el anciano sabe, entre tanto, demasiado del bien y del mal para ser feliz.

De nuevo, habla Mimnermo de la juventud y la vejez:

> (6) Cuando, sin enfermedad ni penosos cuidados, / a los sesenta me encuentre la muerte fatal.
>
> (3) Ni un padre inspira a los hijos cariño, cuando / pasa la juventud, por más bello que hubiese sido.
>
> (5) Rauda como un breve sueño pasa / la abundante juventud. Y la deforme y penosa / vejez pende sobre tu cabeza como el hado, / indigna y odiosa; debilita tu mente / y, abrazándote, oscurece tu pecho y tus ojos.

Los fragmentos suenan de modo más pesimista de lo que probablemente fueron los poemas completos. Ciertamente, cada vez seguía una apelación positiva al placer, como en el siguiente dístico (7):

> ¡Da placer a tu pecho! Pues de tus vecinos, / unos murmurarán de ti, otros te alabarán.

Ya Arquíloco había dicho que el hombre debe buscar el placer sin atender a las críticas de la gente (Fr. 9, más arriba p. 142). Mimnermo añade otro argumento: la opinión de la gente no es unánime, y por eso no obliga.

Arquíloco, Safo y Mimnermo muestran, con variaciones significativas, la nueva manera de basar la personalidad en la existencia propia. Arquíloco se preocupa por una vida llena de acción, alegría, rendimiento, cuyas realizaciones triunfantes en los hechos y en la poesía constituyan un ejemplo para el mundo. Safo ennoblece su vida con la belleza y la claridad, y se libera de la soledad de una existencia volcada hacia sí misma, por una entrega pura a las fuerzas divinas de la vida y el cálido afecto de las personas con las que formamos una comunidad que comparte alegrías y penas. La fuerza de la memoria remedia la fugacidad de la vida. Las amigas se acuerdan del pasado hermoso, el anciano se acuerda de las alegrías de la juventud[21], y la humanidad futura recordará a Safo mucho tiempo después de su muerte. Mimnermo, por el contrario, no se preocupa de la duración, sino del momento. Precisamente porque el placer es tan pasajero, debe ser gozado con plenitud mientras existe. Y mientras que Safo, en su profunda visión del amor y el deseo, dice que sólo ellos establecen los valores, para Mimnermo son sólo el amor de los sexos y sus placeres el verdadero valor. No le interesa el objeto que arrastra nuestro sentimiento, sino el deseo mismo y su realización.

Los fragmentos que tenemos de Mimnermo celebran el amor en general y no a una determinada mujer. Sin embargo, debió haber practicado con una muchacha llamado Nanno lo que recomendaba en sus versos, pues cuando más tarde libreros y bibliotecarios pusieron títulos a las obras literarias, pusieron al

[21] Los Fr. 24 + 29 (25) a LP, combinados por Eva-Maria Geiss: εμνασεσθ' α[...] και γαρ αμμες εν νεο[ται...] ταυρτ' εποημμεν.

tomo con las Elegías de Mimnermo el título de *Nanno*[22]. Nanno fue una tocadora de flauta (Aten. 13, 597 a). Además de ella, parece que Mimnermo menciona también en sus poemas a un músico que lleva el nombre asiático de Examies. Quizés Mimnermo formó con Examies y con una «Nanno» (no necesariamente la misma muchacha a la que cantó con tal nombre) un «conjunto» que recitaba sus poemas y ofrecía entretenimiento musical en reuniones sociales. De una tocadora de flauta se esperaba que proporcionase a los hombres algo más en las horas festivas y así «Nanno» pudo convertirse en el paradigma del amor gozoso que Mimnermo no se cansó de alabar. El amor al sexo opuesto estaba en aquella época relegado a una poesía más ligera, dedicada al placer y la alegría.

Mimnermo ilustró el significado del amor a las mujeres en la vida del hombre también con ejemplos de la leyenda heroica. Habla del poder de Afrodita que supo castigar a su adversario Diómedes (Fr. 22 Bergk), y del apoyo eficaz de Afrodita al favorecer a su protegido (11):

> Nunca habría sólo Jasón recobrado de Aia, / victorioso tras el duro viaje, el vellocino de oro, / ni cumplido airoso los duros trabajos del tirano Pelias, / ni su barco habría alcanzado la corriente del Océano / (si Afrodita no le hubiera apoyado con el amor de Medea)[23].

El ejemplo termina con estos versos:

> ... La hermosa villa de Eetes donde, en cámara dorada, / se guardan los rayos de Helios, el rápido dios, / al borde del Océano, donde llegó el divino Jasón.

De los viajes diurnos y nocturnos del dios del sol, habla detalladamente Mimnermo en el siguiente fragmento de su libro *Nanno* (10):

> Un día tras otro, debe Helios sufrir el trabajo. / Ni a él ni a sus potros se concede el mínimo / descanso, cuando la Aurora de los dedos de rosa, / que viene del Océano, asciende a lo alto del cielo. / Pues lo lleva de noche una cama de ensueño, / cóncava, con alas, forjada por manos de Hefesto / con oro valioso, por encima de la llanura / de las aguas, feliz en su sueño, desde las Hespérides / hasta las tierras etíopes, donde el rápido carro / y los corceles lo esperan tan pronto como la temprana / Aurora aparece. Allí, toma las riendas el hijo de Hiperión.

El «lecho cóncavo» es, para Mimnermo, la concha de oro en la que, según las creencias de entonces, el sol es llevado por la noche desde el punto en que se pone hasta el lugar en el que sale. La concha flota sobre la corriente del océano que rodea la tierra[24]. En esto, sigue Mimnermo la opinión reinante.

[22] La colección *Nanno* es la fuente de los fragmentos 4, 5, 8 y 10, y sorprendentemente, también de 12.

[23] Ver R. Pfeiffer, *Philologus*, 84, 143.

[24] Ver p. 110, nota 13, y p. 269 s. Por otra parte, la idea del sol como fuego que arde en una semiesfera hueca, se basa en observaciones sobre eclipses (ver luego p. 361), y no encaja con la imagen de un carro del sol. La contradicción entre ambas teorías se suaviza si una se aplica al curso diurno y otra al nocturno. Pero queda la cuestión de cómo caballos v carro van del oeste

Pero es original su simpatía amistosa con el dios que cada día, desde temprano hasta tarde, debe conducir su carro y que busca el sueño del que disfrutará en su viaje de regreso hacia el este. La fantasía mitológica del poeta concibe la existencia de Helios de manera análoga a como, seis siglos más tarde, hará Ovidio (*Metam.* 2, 385 ss.). De modo atractivo y sin esfuerzo, se combina la naturaleza del fenómeno con lo maravilloso, lo humano con lo divino. Mucho nos gustaría conocer el contexto original en el que aparecieron estos versos. Quizás fue el sentimiento del poeta por el trabajo sin descanso de Helios, surgido de la huida continua e incontenible de los días por los que se escapa la juventud y la vida. El mismo orden inexorable que establece el curso del sol hace que nunca haya reposo en nuestro camino vital. Mimnermo simpatiza con la suerte de Titono a quien, por error, se concedió vida eterna en lugar de eterna juventud (4):

> Zeus dio a Titono una desgracia perdurable: / la vejez, que en horror supera a la muerte.

La vejez eterna es aún peor que la suerte de los mortales. La juventud y su abominable opuesto, el poder del amor y sus delicias, son temas de los que nunca se cansó Mimnermo de hablar[25]. Con ello, la vitalidad misma, su posesión y su pérdida en el transcurso natural de la vida del hombre medio, se convierten en tema principal de la poesía. Mimnermo trata de estas cuestiones, en los textos que quedan, de modo meramente expositivo, sin profundidades teóricas. Sin embargo, sus versos no caen en la banalidad burguesa ni el sentimentalismo, sino que, incluso en tales temas, tienen fuerza y una cierta dignidad. En sus poemas de contenido histórico y guerrero, su mirada atiende a otros intereses y valores. He aquí, por último, un fragmento sorprendentemente serio del libro de *Nanno* (8):

> Que la veracidad habite en tu corazón / y el mío: es lo más noble de todo.

Se proclama así la sinceridad como el núcleo de la rectitud y de la moralidad, en general[26].

Hiponacte

Hasta qué punto escribió Mimnermo acerca de sus propias experiencias en el *Nanno* o en otros libros, no lo sabemos, y no podemos adivinar qué animo le movió. Pero Arquíloco, Safo y Alceo hablaron siempre de cuestiones

al este. Según esta hipótesis, los montes Ripeos (o Rifeos) en el norte ocultan el sol durante su viaje nocturno, de manera que la tierra permanece en la oscuridad (ver Alcmán, Fr. 59, antes p. 168, y luego p. 257 sobre Anaxímenes).

[25] En este tipo de poesía se espera también el elogio de la compañía y del vino, pero falta en los fragmentos que han llegado hasta nosotros.

[26] Recordemos la sinceridad con la que Mimnermo denunció la colonización de Colofón (Fr. 12, ver antes p. 203 s.).

personales con una libertad sin inhibiciones que tiene su contrapartida objetiva en la claridad y precisión de líneas con que se expresa su lírica. Incluso Alcmán, en sus cantos corales, habla en ocasiones de sí mismo; sin embargo, tiene una cierta pose, e incluso nos deja ver su relativa afectación. Como su autoelogio está teñido de ironía, el efecto no es desagradable.

Esta representación de sí mismo, aunque en otra dirección, es llevada más lejos por Hiponacte (Hippónax). Era igualmente un jonio, y de Mileto. Expulsado por los tiranos, se instaló en Clazomene. Vivió en una época posterior (en torno al 510), pero el carácter de su arte nos permite que demos aquí cierta noticia suya.

Hiponacte habla de sus asuntos personales y se burla de sus enemigos como Arquiloco, pero presenta sus efusiones ante un público y lo entretiene como Semónides. Los apasionados exabruptos de Arquíloco pierden su sentido si no se los toma en serio; con las jugosas historias con las que Hiponacte se siente a sus anchas, ocurre lo contrario. El efecto pretendido falla si no se entra en el juego de la desbordante fantasía que las anima. Hiponacte juega siempre un papel que ha de ser entendido en cuanto tal; se caricaturiza a sí mismo para divertir a sus oyentes. Como desde las tablas de un podio, atrae dramáticamente a su audiencia (70):

> Sostened mi vestido mientras doy a Búpalo en un ojo. / Sí, yo tengo dos puños derechos. Golpe tras golpe, aciertan.

El verso de Hiponacte es, sobre todo, el trímetro o tetrámetro «cojo». En el pie final donde cualquier verso es más sensible a las distorsiones, el yambo «cojo» transforma el ritmo en su contrario, haciendo seguir a la penúltima pareja de sílabas no la regular corta-larga, sino larga-corta. Ésta brusca interrumpción de la regularidad da un sello particular al verso, de modo tanto más sorprendente cuanto que Hiponacte construye sus versos con absoluta corrección y limpieza, sin permitirse ninguna licencia.

La posterioridad reconoció a Hiponacte como el poeta de las invectivas. Con frecuencia, sus burlas tenían como diana a un respetado escultor llamado Búpalo[27]. En la disputa, se entrometía una mujer, de nombre Aréte, que tenía que ver con ambos (ver Fr. 15):

> (21) Llegué al oscurecer a casa de Aréte / con buenos auspicios, y me quedé la noche.

La recepción no era precisamente elegante:

> (16) Bebimos en una escudilla, pues la copa / que tenía, el sirviente la rompió.
> (17) Y de la escudilla bebíamos turnando, / una vez yo, otra Aréte.

[27] Una traducción cuenta que Búpalo esculpió un retrato de Hiponacte de sorprendente fealdad, para ridiculizarlo, y que Hiponacte se vengó con sus poemas (Plin. *Nat. Hist.*, 36, 12). Es sospechosa la veracidad de una historia que hace que las caricaturas poéticas sean una reacción de las escultóricas. Por Simónides (Fr. 48) y Píndaro (*Nem.* 5, 1) conocemos que había rivalidad y profesional entre escultores y poetas, pero en un plano distinto.

Hiponacte da a sus versos un colorido local asiático, introduciendo palabras lidias (nuestra versión las sustituirá por palabras extranjeras), incluso en cuestiones puramente griegas como la protección tutelar del dios Hermes sobre Cilene en el Peloponeso (4):

> El (Búpalo) gritó al hijo de Maia, sultán de Cilene: / «Hermes, estrangulador de perros, meónico Candaules, / amigo de ladrones, ven y ayúdame a skapardar».

Era corriente en las plegarias llamar al dios bajo diferentes nombres, pero la profusión, traducción y aclaración son aquí más literarias que naturales. El dios lidio Candaules era equivalente al Hermes griego. «Candaules» es literalmente «estrangulador de perros», y el dios se llama así, porque, como colega de ladrones, neutralizaba los perros[28]. Lo que «skapardar» puede significar, no es seguro. También cultiva Hiponacte el carácter local en los temas (3):

> ... en la ruta hacia Esmirna, / a través del país de los lidios, junto a la tumba / de Atalo, en los monumentos de Giges y Megastris, / y en la sepultura de Atis el Kebir Sultan, / con el vientre apuntando siempre a la puesta del sol...

Las disputas entre Hiponacte y Búpalo se pueden comparar con la lucha entre Ulises e Iros en la *Odisea,* de la que los pretendientes son espectadores divertidos. Hiponacte nos presenta otras escenas groseras como aquella en la que un hombre y una mujer se maldicen recíprocamente (36):

> ¡Que Apolo te lleve! — ¡Y a ti Ártemis también!

Se queja de su pobreza (29):

> Nunca llegó la Riqueza, que es ciega, / a mi casa a decirme: «Hiponacte, / te traigo treinta minas de plata, tómalas».

Suplica le den vestidos de invierno y mucho dinero (24):

> Querido Hermes de Cilene, hijo de Maia, / te ruego, porque estoy temblando, / dale a Hippónax un traje y un abrigo, / un par de babuchas y dinero, / sesenta estáteros de dentro de la pared.

Como Hermes es el dios de los hallazgos felices y de los ladrones, el ruego es ambiguo. ¿Cómo podía el tesoro pasar de «dentro de la pared» a las manos de Hiponacte? Naturalmente el pícaro ruego no encuentra satisfacción (25):

> No me diste un grueso abrigo / para calentarme en el invierno, / ni fuertes babuchas para mis pies, / para cubrirme los días de hielo.

Otras veces, la petición es más modesta. Hiponacte, o una de sus figuras, pide a alguien que le envíe urgentemente una fanega de cebada para clamar su hambre. En caso contrario, sucumbirá en la miseria (Fr. 42).

[28] Ver E. Lobel, *Oxyrh. Pap.*, 18 (1941), p. 74.

Nuevos hallazgos de papiros han sacado a luz fragmentos de narraciones en primera persona. No sabemos si ese «yo» es el de Hiponacte mismo o el de una persona a la que imitaba. Por desgracia, no ha quedado material suficiente de un solo verso para poder completarlo con cierta garantía. Leemos, por ejemplo (Fr. IX):

> ... Trajo... torciendo los dedos... abundantemente... / le froté mientras se estremecía (?)... le di con mi talón / en el vientre... le quité la túnica... cerré / la puerta... cubrió el fuego... le unté la nariz / con bácaris (un perfume) que era tan bueno / como el de Creso... en Dasquileion...

Tales restos dan, al menos, una idea del tema y del estilo de lo que trataban. Algunos relatos son tan sucios que no pueden ser reproducidos. Tampoco falta la leyenda heroica. Un poema lleva el título de *Ulises* (Oxyr. Pap. 2174 Fr. 5) y un fragmento trata de la guerra de Troya (41):

> Con su carro y su tiro de rápidos / y blancos caballos de Tracia, vino, / contra Troya, Reso, sultán de Ainos, y cayó.

Son interesantes, por la información objetiva que proporcionan, versos que ridiculizan a un pintor (45):

> ¡Mimnes, malhechor, déjalo! Has pintado / en el costado de numerosas juntas / de una trirreme, una serpiente que / se desliza desde el espolón hasta el timón. / Es una desgracia de mal agüero, / hijo de perra, para el timonel, / cuando la culebra le muerda la pierna.

La decoración de los navíos tenía su significado: la serpiente debería simbolizar el «mordisco» mortal del espolón en la nave enemiga[29]. Otro fragmento es notable porque se burla de una mujer glotona en hexámetros épicos de estilo pseudohomérico (Fr. 77). Tales parodias son más literarias que «populares». Por lo que podemos ver[30], los poemas de Hiponacte constituían una literatura burda y grotesca de entretenimiento.

[29] Ver antes antes p. 53, nota 32.

[30] No conservamos ningún poema de cierta extensión con el contexto correspondiente. Y aún en tal caso, muestra comprensión sería imperfecta. Incluso en las muestras que ofrecemos, hay muchos detalles inseguros.

6. SOLÓN DE ATENAS

Nuestro estudio de la poesía jónica de entretenimiento, con Hiponacte, nos ha conducido al principio del siglo sexto. Volvamos a la transición de los siglos séptimo al sexto. Por ese tiempo, compuso Mimnermo en Colofón, en el Asia menor, el siguiente dístico (Fr. 6, más arriba p. 205).

> Cuando, sin enfermedad ni penosos cuidados, / ¡a los sesenta, me encuentre la muerte fatal!

Por el otro lado del ancho mar Egeo, en la Grecia materna, se alzaba, en vida de Mimnermo, una crítica cortés (Solón 22):

> Si siguieras mi consejo, cambia ese verso / y no te enfades si encuentro uno mejor. / Escríbelo de nuevo, poeta, y canta: / «¡a los ochenta me encuentre la muerte fatal!».

Parece que se ha cambiado sólo una palabra. Pero, de hecho, se modifica el fundamento de una tesis básica de Mimnermo. Si los límites de una vida digna de vivirse se amplían tanto, el contraste entre juventud y vejez, al que da tanta importancia Mimnermo (ver más arriba p. 203-206) pierde significado. El crítico continúa:

> ... y que no venga la muerte sin lágrimas; a mis amigos / les dejo, con gusto, dolor y profundos lamentos

Mientras que Mimnermo pensaba que un anciano era sólo objeto de desprecio y fastidio (Fr. 1 y 3), ahora se espera que incluso la muerte de un octogenario pueda significar para los amigos una profunda pérdida. Mimnermo se había quejado de que, con la edad, disminuían las fuerzas mentales, pero ahora continúa diciendo la misma elegía:

> cuanto más viejo soy, más cosas aprendo.

Tampoco admite este nuevo hombre que, con la edad, no se encuentre pareja que quiera entrar en los juegos del amor. Por el contrario, después de una activa carrera que le ha conducido a las alturas de un absoluto dominio sobre su país, en sus últimos años, alberga el propósito de dedicarse, a partir de ese momento, a las alegrías del amor, del vino y de la poesía (20);

> Ahora busco las obras de la diosa de Chipre, / de Baco y las Musas que alegran el ánimo

Este hombre que, consciente de su poderosa vitalidad, se oponía al blando jonio, era Solón de Atenas. Por vez primera, aparece en la literatura la voz de Ática[1], del país que, más tarde, en el siglo quinto, asumiría el liderazgo. Y, por primera vez, oímos directamente la voz de un hombre, en un intervalo de milenios, que intervino en la historia del mundo, de manera que cosas que dijo entonces han ejercido su efecto sobre nosotros, en su auténtica forma.

Solón nació en torno del 640, vástago de una de las mejores familias del país[2]. Era contemporáneo de Pítaco y de Alceo de Lesbos. Por aquel tiempo, comenzó Ática su consolidación territorial y emprendió el comercio exterior a gran escala; era el primer paso en el camino del poder y la grandeza. Con Pítaco y los lesbios, mantuvo Atenas una guerra por la posesión de Sigeion, importante estación para el comercio con las costas del Mar Negro. Alceo perdió su escudo en esa guerra. Pero más urgente era para Atenas la conquista de la isla de Salamina, que flanqueaba la salida del puerto de Atenas. Estaba en poder de la ciudad vecina de Megara. Solón planteó la guerra por la conquista de la isla, sin cuya posesión era imposible el ascenso de Atenas y montó una propaganda original. Como Tirteo, dio a sus ideas la forma de una elegía. El primero de los cincuenta diísticos reza así (2):

> Yo mismo vengo como heraldo de la bella Salamina, / traigo versos y canciones, no discursos de palabras.

El poema sustituye, así pues, un discurso en la Asamblea. En lugar de argüir y deliberar de la manera acostumbrada, se presenta Solón, con apostura dramática, con una canción, en la que representa el papel de un supuesto mensajero de Salamina, solicitando, en nombre de la isla, su liberación del dominio megárico[3]. También dramático, aunque de otro modo, es el segundo fragmento de la misma elegía. Ahora se abandona la ficción y habla Solón como ateniense:

> (si Atenas renunciase a Salamina) / entonces cambiaría de buen grado de patria / para ser folegandrio o sicinita / más que ateniense, pues pronto la voz pública / diría: «Es un ateniense que vendió Salamina».

La advertencia de que la nación propia no puede convertirse en hazmerreír de los vecinos era un tema tradicional de las arengas[4]. Ahora se le da máxima eficacia. Folegandros y Sicinos, dos pequeñas islas rocosas del Egeo, ejemplifican la situación de degradación a que puede llegar Atenas, y la burla final acuña un nuevo eslogan: Σαλαμιναφέται («sacrificadores de Salamina») con el que los partidarios de Solón podrían estigmatizar a sus adversarios. Todavía conservamos un tercer fragmento de la elegía:

[1] Aproximadamente de la misma época, final del siglo séptimo, es el hermoso himno ático dedicado a Deméter (ver luego p. 242 s.).

[2] Ver I. M. Linforth, *Solon the Athenian* (Berkeley, 1919), 27 s.

[3] Podemos imaginarnos fácilmente que Solón dio a conocer primero su elegía en la asamblea del pueblo, antes de que se difundiera por escrito.

[4] Ver Calino 1, 2.

¡Vayamos a Salamina, a luchar, valientes, por la isla / seductora, quitándonos el oprobio y la vergüenza!

La empresa tuvo lugar con éxito. Salamina cayó y fue poblada por atenienses.

Los cuatro dísticos de la Elegía de Salamina muestran un noble entusiasmo y un temperamento político vivaz; muestran también la habilidad de un agitador eficaz. Mientras que su contemporáneo Alceo habla continuamente en sus poemas de sí mismo, quejándose de sus dolores o alegrándose en la dicha, reprochando amargamente o elogiando ampliamente, lamentándose o resignándose, Solón se dirige a sus oyentes para convencerles de sus razones, con vivacidad, pero también con racionalidad. Los poemas de Alceo son más poéticos en general, porque son más impulsivos y movidos en el flujo de los sentimientos y en la descripción concreta de las circunstancias. La multiplicidad de los estados de ánimo, tan marcada en Alceo, falta en los versos de Solón; pues ahora el que habla va directamente al asunto, mientras que el de Lesbos invertía la dirección. Solón quiere, ante todo, demostrar y aconsejar; su poesía es eminentemente didáctica, como había sido la de Hesíodo, el otro poeta de la Grecia continental. Del este jónico recibe Solón, para sus fines, las dos formas de expresión poética dominantes, el yambo y la elegía.

La fuerza política de Solón se confirmó, ante todo, en las querellas intestinas que desgarraron y debilitaron a Atenas no menos que a la mayoría de las comunidades helenas. También ahora actuó con sus poemas. El tema era más difícil y complejo que en la elegía de Salamina, si quería proceder no con ciego fanatismo sino con un enfoque razonable. A diferencia de Alceo, intentó Solón situarse por encima de los partidos contendientes. Sus poemas incorporan la realidad fáctica e ideológica con todas sus ambigüedades. Cada problema es investigado concienzudamente, desde el fondo y con decisión. La seriedad de los pensamientos se une a la claridad de una voluntad con un poder emotivo sin ostentaciones, que es característico de su actitud y su poesía. Falta la transpariencia jónica; los versos son a veces oscuros. Falta también el tratamiento en un solo plano, sin profundidad, que había surgido en el este, como reacción contra la epopeya tardía y que se había convertido en una actitud natural. Falta, en general, el estilo firmemente acuñado. Solón de Atenas no continúa lo que los maestros del arte habían comenzado antes de él. No se incorpora a una línea evolutiva, sino que toma de la tradición sólo lo que puede y quiere utilizar, para ayudar a Atenas en sus necesidades.

En una elegía de la que conservamos considerables fragmentos, establece Solón el siguiente diagnóstico de los males que afligen a su patria (3):

> No sucumbirá nuestra ciudad por mandato de los dioses, / ni por el deseo de los olímpicos o voluntad de Zeus, / porque extiende sobre nosotros sus manos protectoras / Palas Atenea, hija orgullosa y sublime de Zeus; / pero la ceguera de los ciudadanos amenaza / perder la gran ciudad, seducidos por el lucro / y el juicio injusto de los dirigentes del pueblo: / nos amenazan incontables cuidados que creó / su arrogancia. Pues no saben poner coto a los excesos / ni disfrutar en sus términos lo que ofrece el banquete.

Solón advierte a los inconscientes atenienses de la posibilidad de una catástrofe que amenaza la ciudad si se continúa en la misma línea. No es

ciertamente el hado divino[5] quien desea la ruina de Atenas; puesto que, como dice el poeta, la piedad de la deidad protectora de la ciudad no faltará. Más bien son los ciudadanos mismos los culpables de la situación actual. Con ello, de modo sorprendente, la responsabilidad queda sustraída a los dioses y atribuida a los hombres[6]. El político exige que la comunidad asuma su destino en sus propias manos. Pues, según opinión de Solón, tal como lo muestra el tenor de sus poemas, no es demasiado tarde para la reforma, y lo primero que se necesita es el reconocimiento claro de la crítica situación. Así, Solón explica al público que la avidez de dinero de los ciudadanos está a punto de echar a perder el estado. Los ricos y nobles, en cuyas manos está la dirección de los asuntos públicos, manipulan y quebrantan la ley; con su «suficiencia» ofenden y humillan a las masas confiadas a su dirección; no conocen el arte de gozar decentemente de las circunstancias felices, en amable sociabilidad, y de vivir sus vidas sin daño para la comunidad[7].

Después de una laguna, sigue un verso aislado (3, 11):

> Han amasado su riqueza con medios injustos...

De nuevo una laguna, y continúa (3, 12):

> No cuidan de los bienes sagrados y comunes, / sino que roban y saquean cuanto encuentran, / pues menosprecian, osados, la excelsa ley / de la Justicia, quien silenciosa conoce[8] presente / y pasado, y a su tiempo llegará para castigo. / Irrestañable permanece la común herida. / La esclavitud se abatirá sobre toda ciudad / que despierta la discordia intestina y la guerra / encubierta, que, crueles, cortarán tantas vidas en flor. / Pronto los enemigos arruinan la bella ciudad...
> ... *(incomprensible)*...
> Tales padecimientos asolan el país; los pobres / marchan al extranjero como esclavos, / dejando su patria, cargados de cadenas afrentosas.

En esta parte, Solón ataca los delitos de la clase dominante y amenaza a los infractores con el castigo que Dike (la Justicia), con seguridad, impondrá, aunque quizás tarde. Pero no se conforma con aludir al axioma según el cual toda culpa encontrará en su momento su sanción, sino que intenta describir,

[5] Solón no diferencia el destino de los dioses, como a veces ocurre en la épica.

[6] De modo semejante, dice Zeus al comienzo de la *Odiesa* (1, 32 s.): «Los hombres culpan a los dioses por lo que tienen que sufrir; pero también ellos (además de los dolores enviados por los dioses) soportan sufrimientos, por su estupidez, más allá de lo que al destino corresponde». Ver W. Jaeger, *Berliner Sitzungsber.* 126, 69 s.

[7] Ver la bella descripción de tales placeres inocentes en Píndaro, *Pit* 4, 294: (Demófilo desea) συμποσίας ἐφέπων θυμὸν ἐκδόσθαι πρὸς ἥβαν πολλάκις, ἔν τε σοφοῖς δαιδαλέαν φόρμιγγα βαστάζων πολίταις ἡσυχίᾳ θιγέμεν (ver ἐν ἡσυχίη, Solón), μήτ' ὤν τινι πῆμα πορών, ἀπαθὴς δ' αὐτὸς πρὸς ἀστῶν.

[8] Literalmente: «quien silenciosamente participa del conocimiento»: un poder sobrehumano tiene conocimiento y memoria de la culpa para su castigo en el debido tiempo. Sólo en un periodo muy posterior se transfiere ese «conocimiento por participación» (συνείδησις, *conscientia*, «conciencia») al agente mismo, de manera que su interior queda escindido. Además de la persona expuesta a la tentación, y que sucumbe a ella, hay en él una segunda persona cuyo juicio moral es incorruptible, la «conciencia».

de forma concreta, el mecanismo mediante el cual las transgresiones políticas implican su castigo[9]. Sin embargo, la deducción no es totalmente clara. Solón señala que las cosas van ya mal para los atenienses; muchos ciudadanos han caído en la esclavitud por deudas, y, según las duras leyes de la época, han sido vendidos en el extranjero por sus acreedores. Pero un destino peor es inevitable para la comunidad entera (v. 17). Después de una laguna, sigue la advertencia de que nadie podrá sustraerse a la desgracia general (3, 26):

> Así la desgracia común llega a la casa de todos, / y no la detienen las puertas de entrada; / salta la más alta tapia y da con cualquiera, / aunque se refugie en el más escondido cuarto. / Mi alma me ordena que enseñe al pueblo de Atenas / que la injusticia trae grandes males al estado, / pero que la justicia hace que todo encaje, / pone cadenas al transgresor del derecho, / pule lo rudo, modera lo harto, limita el exceso, / marchita y seca los brotes de la ceguera, / endereza el juicio torcido y suaviza los hechos / desmesurados, refrena las disensiones, / y contiene el rencor de infames contiendas. / El buen orden, todo lo humano, encaja y aclara.

La conclusión se hace eco del himno de Hesíodo, en el comienzo de los *Trabajos y Días,* a Zeus, guardián del derecho. Pero, ahora, la misma alabanza no se dirige al dios, sino al buen orden social y moral (εὐνομία, «buena regulación»). Como Solón dice, el orden iguala las dificultades, y, al limitar las fuerzas opuestas, las mantiene; pues bajo él todo es «ajustado y racional» (v. 39). «Ajuste» (ἄρτιος) es una palabra favorita de Solón; designa lo adecuado y exacto. Otra palabra que se reitera es «seguro» (πάντως). Así como para Solón es un hecho establecido que los dioses están bien dispuestos con los atenienses, también cree que la cadena natural de causas y consecuencias satisface «con seguridad» el postulado metafísico de la culpa y la sanción (Fr. 3, v. 16 y 28; Fr. 1, v. 8, 28, 31, 55). Y como confía en sus ideas, también confía en el celo que las inspira. No se basa en una alta misión que le haya sido asignada, sino que justifica su admonición porque se la impone su corazón *(thymós).*

En la confusión de las luchas políticas contemporáneas, se siente Solón como un vidente entre ciegos. Cuando la clase inferior, que había estado totalmente sometida al poder de las familias gobernantes, se levantó contra sus opresores desalmados, y la lucha por el poder de ambos grupos paralizó por un tiempo la vida del estado, Solón advirtió a ambas partes que utilizasen su razón. La elegía comienza con estas palabras (4):

> Reconozco, y las penas inundan mi pecho, / cuando contemplo la tierra más vieja de Jonia / hundiéndose...

La apertura vigorosa con ese «reconozco», al que no sigue su consecuencia gramatical, suscita el sentimiento de responsabilidad del consejero que ve Ática, hogar ancestral de los jonios, en quiebra. A continuación se dirige a los ricos y poderosos:

> ...me espanta...
> vuestro apetito de riqueza y vuestros actos desmedidos,

[9] Ver G. Vlastos, *Class. Philol.*, 41 (1946), 65 s.

y aconseja se reformen:

> Controlad el imperioso corazón en vuestro pecho, / vosotros, que habéis gozado, hasta la saciedad, / de todo; moderad la ambición, porque ni nosotros / cederemos, ni todo se os va a dar tan ajustado.

Con ese «nosotros» se manifiesta que Solón está dramatizando sus advertencias. En la elegía, tal como nos dice, él lucha «a favor de ambos partidos, contra ambos partidos». Cuando, como ahora, reprocha a los ricos, se identifica con sus adversarios. Después, Solón asumirá de nuevo su propia personalidad para urgir a ambos contendientes la reconciliación.

Tal agitación fue eficaz. Solón recibió de sus conciudadanos plenos poderes para la reforma del estado ático. En el año 594 (?), administra la alta magistratura y dota a los atenienses de nueva constitución y nuevas leyes. Además, adoptó medidas revolucionarias de emergencia como la cancelación de todas las deudas públicas y privadas. Después de concluido el plazo, volvió reglamentariamente a la vida privada. La concesión de un poder absoluto para la reorganización del estado no era entonces algo extraordinario. Aproximadamente por la misma época, Pítaco tuvo en Lesbos el mismo encargo. Alceo reaccionó expresando su más absoluto asombro, porque no podía imaginarse un uso desinteresado del poder; más bien contaba con que Pítaco aprovechase la posición concedida para explotar la ciudad hasta el límite (Fr. 129, 348 y 70, ver más arriba p. 189 s.). También Solón tuvo que experimentar que muchos no comprendían su lealtad; interpretaron su contención como signo de debilidad y timidez. En un poema que no tiene forma de elegía sino que está constituido con tetrámetros trocaicos, hace aparecer Solón a esos críticos con sus opiniones (23):

> «No es Solón hombre inteligente ni prudente; / lo mejor le ofrecen los dioses y no lo aprovecha. / No acierta a mantener la presa en la red, / le falta inteligencia y corazón. Si yo pudiera / hacerme con el poder y las riquezas, y ser / un solo día tirano de Atenas, me dejaría / desollar y borrar mi descendencia»[10].

A tal avidez sin control por el poder y el hacer, no contrapone Solón la conciencia que le recuerde sus deberes para con la patria. No hay todavía conciencia (11)[11]; sí hay en cambio reputación; se espera de él una correcta decisión, y así también Solón espera que, de su buena actuación, se siga mejor fama (23, 8):

> ... si respeté mi patria, / si no me di a la tiranía ni al poder sin freno, / si no manché ni deshonré mi nombre, / no me avergüenzo, pues creo que, de ese modo, / subo más alto que todos los hombres.

Lo que los demás llaman «lo mejor»[12]: la explotación desenfrenada del poder, le parece a Solón una vergüenza que mancha su reputación.

[10] Que estos versos se refieran a la posición de Solón como árbitro, como se ha supuesto, es probable, pero no totalmente seguro.

[11] Ver más arriba p. 214, nota 8.

[12] Sobre ἐσθλά (v. 2) ver *Frühgriech. Denken*, p. 67, nota 3.

La limpieza con la que Solón ejerció su cargo, se demuestra en que buscó solitario su camino entre los partidos, y al final desencantó a todos. Conocemos un dicho común acerca de la práctica de las luchas personales y políticas: «sé complaciente con el enemigo, pero cuando lo tengas en las manos, olvida las hermosas palabras y castígalo» (Teognis 363 s.). Algunos esperaron lo mismo de Solón. Habían entendido las suaves advertencias a ambas partes como una astucia preliminar, para, cuando las cosas se pusieran serias, expropiar a los ricos en beneficio de los pobres. Sobre tales presunciones se manifiesta *a posteriori* Solón con los siguientes versos (23, 13):

> Vinieron muchos esperando la rapiña, creyendo / que la riqueza caería entre sus manos, / y que, tras la mansedumbre, dejaría al descubierto / mi rudo sentido. Vanas esperanzas. Y ahora, / llenos de ira, me miran de reojo como a un enemigo. / Sin razón, pues, gracias a los dioses, hice / lo que prometí; errónea es la demasía. / No es mi modo gobernar con la fuerza del tirano, / ni que buenos y malos repartan la patria con igual medida.

No era intención de Solón crear una democracia en sentido moderno; distingue entre las clases de «buenos» y de «malos». En una elegía escrita después del desempeño de su cargo, se enorgullece de haber encontrado el equilibrio exacto entre la clase superior y la inferior (5):

> Pues di al pueblo el poder suficiente, / sin quitar ni añadir nada a sus derechos. / A los poderosos, estimados por sus bienes, / cuidé de dejarles la parte pertinente, / entre ambos me coloqué al amparo de mi escudo. / Y a ninguno dejé vencer contra derecho.

Buscó que la clase inferior quedase contenta, pero sin propasarse (5, 7):

> De este modo, va mejor el pueblo con sus jefes: / ni demasiado suelto ni en exceso reprimido. / De la saciedad nace el abuso, si los hombres / sin la mente ajustada nadan en la abundancia.

Continuamente tuvo Solón que defenderse contra los reproches de las dos facciones, pues ambas pensaban haber recibido menos de lo debido: «en las grandes acciones es difícil agradar a todos» (5, 11). Su defensa es noble y digna. En contraste dichoso con Alceo, habla vacilante de un «abierto reproche» que no nos parece tal, sino más bien una constatación calmada y objetiva (25):

> Si algo tengo que reprochar abiertamente al pueblo: / lo que tienen ahora, nunca con los ojos / habían visto ni en sueños (sin mi intervención). / Pero los poderosos tendrían que alabarme / y llamarme su amigo (si supieran / cómo habría otro ejercido el cargo, / si le hubiera correspondido en mi lugar). / No había domado al pueblo, lo habría removido / hasta desnatar toda la leche. / Yo puse mi lugar en tierra de nadie, / y, entre ambas facciones, como un hito...[13].

[13] Sobre el último verso, ver E. Römisch, *Studien zur älteren griechischen Elegie* (Frankfurt, 1933), 77 s. Las adiciones hechas en la traducción intentan sólo completar el sentido.

Este fragmento está compuesto en yambos trímetros, el metro que más tarde sería adoptado por el drama ático.

El más importante de todos los fragmentos que conservamos de Solón, desde el punto de vista literario, está también escrito en yambos y, en él, de nuevo, se defiende de la acusación de que abusó de la confianza de los que le confiaron el cargo, rompiendo sus promesas. Ahora presenta con orgullo los resultados que ha conseguido con la cancelación de las deudas: ha abolido toda deuda hipotecaria y, con ello, liberado al país de Ática y a la misma madre tierra, de la esclavitud[14]; ha liberado a los ciudadanos que, por tener que responder con sus personas, habrían sido reducidos a esclavitud, y ha eliminado la institución misma de la esclavitud por deudas. Tales medidas eran actos de «poder» porque vulneraban desechos adquiridos; y, sin embargo, eran «justas» porque había sido puesto, por ley, en manos de Solón el «poder» para poder tomarlas. Lo que además dice Solón en esta magnífica pieza se entiende sin dificultad leyendo el mismo texto (24):

> Todas las metas por las que reuní / al pueblo, he alcanzado y cumplido[15]. / Séame testigo ante el juicio del tiempo / la gran madre de los dioses del Olimpo, / la negra tierra, de la que arranqué los mojones / que doquiera la cercaban / y la hacían esclava. Ahora es libre. / Y a muchos reconduje a su patria, / Atenas, fundada por los dioses, hombres vendidos ./ con derecho o sin él, hombres huidos / por apremio de deudas y cuya lengua / apenas, de tanto errar, hablaba ático; / y a otros que en el país sufrían el oprobio / de la servidumbre, temblando ante el humor / de su señor, los hice libres. Esto es lo que hice / con el poder legal, fuerza y derecho / uniendo, como había prometido; / hice leyes para ambos, altos y bajos / equitativamente, según el derecho ajustado. / Otro, en mi lugar, con este bastón / de mando, pero mala voluntad y pensando / en el dinero, no habría sujetado al pueblo. / Y si un día hubiera seguido el deseo de unos / y otro día el de otros, según mis actuales enemigos, / ahora faltarían en la ciudad muchos hombres. / Por eso, tuve que combatir en muchos frentes, / como el lobo se revuelve rodeado de perros.

El flujo de estos versos es completamente distinto de lo visto hasta ahora. Discurre como un gran parlamento de la tragedia clásica. Es como si un dique se hubiera destruido, como si el liberador Solón también hubiera liberado el flujo del lenguaje. Ya no hay movimiento pendular, a un lado y a otro, en alternancia regular como las olas en la orilla del mar. Ya no aparecen los temas, círculo tras círculo, trazando el círculo y desapareciendo paulatinamente. Ya no hay rápida sucesión de enunciados individuales aportando, incansables, nuevo material en los mismos lugares[16]. Incluso la estructura gramatical es diferente; las frases son largas y exponen un tema tras otro en clara ordenación, sin que el final remita de nuevo al principio. De modo seguro y

[14] Incluso el derecho romano señala ciertas obligaciones en las tierras, si no como hipotecas, al menos como *servitudes*. En Grecia se erigía en el terreno sometido a una obligación, una piedra con una inscripción referida a la deuda.

[15] τυγχάνω puede concertar con pronombres neutros en acusativo.

[16] Sobre las características del discurso arcaico, ver Í A [3, 3,], y *Frühgriech. Denken*, p. 40-96.

continuo, progresa el discurso inconteniblemente en un flujo masivo y unitario. Nada hay de arcaico en el estilo de esta pieza.

Después de la reorganización del estado ateniense, Solón marchó de viaje. Al parecer, estuvo diez años fuera de su patria para que el sistema por él creado pudiera consolidarse sin su presencia personal. Retomó su antigua profesión de comerciante y visitó países extranjeros. Llegó a la desembocadura del Nilo (Fr. 6) y a Chipre. Allí, fue acogido amistosamente por Filocipro, rey de la isla. Al despedirse, le dedicó una elegía a la que pertenecen los versos (7):

> Ojalá mucho tiempo gobiernes a los solios, / aquí en la ciudad, y los hijos de tus hijos; / y a mí, en rápida nave, quiera Cipris[17], / coronada de violetas, llevarme de la isla; / que otorgue prosperidad y gracia a su pueblo / y, a mí, el regreso a las playas nativas.

Aquí observamos, de nuevo, el movimiento pendular arcaico: «tú-yo-vosotros-yo». Sólo ocasional y excepcionalmente, rompió Solón las ataduras del pensamiento y la expresión antiguas, en la fluyente medida del yambo, que habría de tener tan brillante futuro.

Solón había evitado aprovecharse de la tendida red y convertirse en tirano de Atenas; Pisístrato pensó de otra manera. Por dos veces, sometió a la ciudad a su gobierno y, por dos veces, fue expulsado. Cuando se disponía a hacerlo por tercera vez, recibió, de un inteligente adivino, este oráculo (Herodot. 1, 62):

> Ya está hecha la jugada y la red está tendida; / pronto, a la luz de la luna, acudirán los atunes.

El golpe tuvo éxito y esta vez pudo Pisístrato ceder el poder a sus hijos.

Solón vivió todavía al principio del primero de los tres periodos de gobierno de Pisístrato, en los años 561/560. Habrían pasado más de treinta años desde su reorganización del estado ateniense, y se había hecho viejo. Parece que Pisístrato le trató con respeto y siguió su consejo con frecuencia, puesto que su política en pro del pueblo siguió la orientación democrática iniciada por Solón. Aunque Solón aprobó muchas medidas de Pisístrato, siguió siendo un tenaz adversario de la forma monárquica de gobierno. Había visto aproximarse la tiranía y advirtió inútilmente a sus conciudadanos del peligro inminente (10):

> De la nube procede la fuerza de la nieve / y del granizo, y el trueno sale del fulgente rayo; / por los grandes se arruina la ciudad, y la locura / de muchos lleva a la esclavitud de uno. / El que se exalta demasiado no es fácil se contenga. / Antes de empezar hay que pensar en todo[18].

En este paralelo, se muestra el descubrimiento de Solón: al igual que la naturaleza, la vida política tiene una lógica y una legalidad internas. Quien no

[17] *Cipris* es Afrodita en tanto que diosa principal de Chipre.
[18] Quizás ἀλλ' ἤδη χρὴ πρίν ἅπαντα νοεῖν.

quiere las consecuencias, no debe admitir las causas[19]. Otra vez, se comprueba la responsabilidad humana en el destino del hombre, por lo que en la comparación no aparece Zeus, el dios del mal tiempo que lanza los rayos.

La comparación no es sólo, como en Homero, la ilustración de un hecho, sino que argumenta y demuestra una tesis[20]. El mismo método lo aplica Solón en otro lugar (11):

> Cuando el mar se enfurece, es por obra del viento, / mas si nada lo mueve, es plenamente justo.

De nuevo, la lógica de la naturaleza se transfiere a los sucesos políticos. En Homero, el mar es símbolo del pueblo, su movimiento simboliza los movimientos del ánimo popular y el viento que mueve las olas equivale a la voluntad del jefe. En su imagen, Solón dice que el pueblo es, en sí, «plenamente justo»[21], la responsabilidad de su agitación sólo corresponde al gobernante.

Las advertencias de Solón sobre la inminente tiranía tuvieron como resultado tan sólo que se le tomase por loco. A tal acusación, responde con inquebrantable seguridad (9):

> Dentro de poco, verá el pueblo mi locura, / la verá cuando esté la verdad de por medio[22].

Cuando las cosas siguieron su curso y Pisístrato aseguró su dominio, Solón recordó al pueblo que la culpa de la desgracia no era de los dioses, sino de él (8):

> Si tenéis que soportar aflicciones, no se debe / al hado de los dioses, sino a vuestra conducta. / Vosotros lo engrandecisteis dándole apoyos[23]. Y ahora

[19] Ver también la cadena de causas y efectos del Fr. 3, 17 s. (antes p. 254).

[20] Ver O. Regenbogen, *Quellen und Forsch. zur Gesch. der Mathem.* B 1 (1930), 131 s. y B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburgo, 1946), 163-99.

[21] Según Semónides, Fr. 7, 27 s. el inconstante y caprichoso mar tiene dos naturalezas, una amable y otra furiosa, y según la opinión antigua el mar «se asociaba a la injusticia» (A. S. Pease, *Harvard Studies in Class. Philol.*, 54 (1943), 71; otros ejemplos: Propercio 1, 15, 12; Ovidio, *Am.* 2, 11, 12. Solón corrige dos errores con una analogía: ni el mar ni el pueblo son injustos; más bien el mar (el pueblo) se convierte en violento, impredictible y caprichoso sólo bajo el influjo de los vientos (jefes); pero cuando el mar está tranquilo (según su propia naturaleza), se muestra como «lo más justo», y no hay nada más liso, inocente y apacible que su infinita superficie; y lo mismo ocurre con la masa del pueblo. La comparación es recurrente en la literatura antigua. Así, en Polibio 11, 29, 9-11: καθάπερ κἀκείνης (a saber, τῆς θαλάρττης) ἡ μὲν ἰδία φύσις ἐστὶν ἀβλαβὴς τοῖς χρωμένοις καὶ στάσιμος κ.τ.λ... τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὸ πλῆθος κ.τ.λ.; Livio 28, 27, 11: sed *multitudo omnis sicut natura maris per se immobilis est,* etc., y 38, 10, 5 a., donde se habla de la comparación como *vulgata similitudo.* En Herodoto, 7, 16 α, 1 se aplica el símil al rey de los persas en lugar de al pueblo. Quizás el impulso de todo esto haya que buscarlo en Solón. La formulación y la idea de Teognis es semejante, 313 s. (ver luego p. 386): «si los demás se enfurecen (en un banquete sin freno; una tormenta marina) yo también lo hago (μάλα μαίνομαι, ver p. e. θάλασσα μαίνεται, Semónides, Fr. 7, 39); pero si los otros son justos (en circunstancias normales), yo soy el más justo de los hombres»..

[22] Es una frase difícil de traducir, porque para los griegos «realidad» y «verdad» coinciden conceptualmente. Por eso la oración, desde nuestro punto de vista, tiene doble significación, que la realidad de la tiranía anunciada vendrá a los ciudadanos de Atenas, y que la verdad de la anticipación de Solón será evidente para todos. Es sorprendente la ironía con la que Solón emplea la palabra «locura».

[23] O «garantías». No es segura la interpretación del verso.

tenéis la fea servidumbre. / Uno por uno, seguís las huellas del zorro, / y a todos juntos se os vacía la mente. / Solo miráis la palabra y la lengua del que habla, / cuando lo que importan son los hechos.

Lo que Solón afirma en los cuatro últimos versos es el fenómeno actual de la «psicología de masas»; el asombroso contraste entre la inteligencia de los individuos y la estupidez de la muchedumbre, que un hábil orador maneja a su antojo.

De los fragmentos de contenido no político, algunos reproducen pensamientos entonces generalizados. Así dice (17):

> La mente (espíritu, voluntad, νοῦς) de los inmortales / se oculta del todo a los hombres.

O bien declara (15):

> No hay hombre feliz. Todos son desgraciados / cuantos Helios contempla desde arriba.

El contraste entre «feliz» y «malo» indica que Solón no tiene presentes los valores que nosotros llamamos «morales». Piensa más bien que ninguna vida humana está libre de fracasos; y si alguien es transitoriamente miserable y afligido, queda, sin más, inserto en la «maldad» y no puede por ello llamarse «feliz». Sólo los dioses son felices. Los hombres sólo pueden ser afortunados (13):

> Es afortunado el hombre con hijos queridos, / caballos, buenos perros de caza y un excelente amigo.

De nuevo, se ocupa Solón de la cuestión de la fortuna del hombre, la misma cuestión que en la historia de Hesíodo, Creso, el rey fabulosamente rico, dirige al sabio Solón, cuando éste le visitó en uno de sus viajes. Los versos siguientes dan una respuesta original (14):

> Es igualmente rico quien tiene plata y oro / y llanuras de trigo florecido / y caballos y mulos, que el que sólo tiene / con qué restaurar el vientre, los flancos y las piernas, / la flor de un muchacho o una joven / cuando ello se tercie, y todo a tiempo. / Es la fortuna humana; pues lo superfluo / nadie lo lleva al Hades, y se queda. / Nadie compra la muerte ni la amarga / enfermedad ni la vejez, inexorables.

El tono de esta pieza es ligero y el estilo ágil. A los tres bienes, oro, plata y tierras, se corresponde el triple bienestar en el vientre, el costado y las piernas, y al boato representativo de caballos y mulos se contrapone el placer privado del amor de muchachos y mujeres. Podemos reconocer fácilmente, en esta quíntuple oposición, el contraste de Arquíloco entre los valores imaginarios y los reales, o también el retorno, desde las posesiones ostentosas, a la valoración de las alegrías personales e íntimas, como en la canción de Anactoria de Safo (Fr. 16 LP, ver p. 183 s.). Pero, mientras que Safo anteponía el encanto del amor a la admiración del poder, Solón, mucho más burgués, muestra sus preferencias por el bienestar físico por encima de la pompa de las

riquezas. A sus ojos, los placeres de una hora festiva[24] tienen la preferencia porque son inmediatos, mientras que el exceso de riquezas sólo sirve para dejarlo en herencia. Probablemente se trata de un fragmento de poesía de banquete (ver Fr. 20, más arriba p. 211), con sus referencias a la edad, la enfermedad y la muerte. Solón asegura a los que comen y beben recostados en suaves cojines que la mayor felicidad concedida a los mortales está en el momento presente (πάρεστι, v. 3). Están confortablemente alimentados, vestidos y calzados y tampoco se excluye el placer de un cuerpo joven[25]. Por eso, nadie tiene razón para envidiar a los más ricos ni pretender más posesiones. En una elegía política (Fr. 3, más arriba, p. 213 s.), aconseja Solón a los nobles que pesan su tiempo inofensivamente en festines, en lugar de arruinar el estado por afán de riquezas. Aquí, sin el sesgo político, se recomienda algo semejante. Y, además, se indican los límites naturales que la fortuna no puede transgredir.

El fragmento está en muchos aspectos bajo el influjo de Mimnermo[26]. Pero Solón no ve, como Mimnermo, en el placer del amor lo único que vale la pena en la vida, y su tono no es de lamentación. En lugar de eso, remite a los hombres a la amable satisfacción de todos los impulsos naturales y vitales, según el orden de la naturaleza, que entre otra cosas, también nos asigna el tiempo apropiado, los años de la juventud (v. 6), para el disfrute de las alegrías del amor. Como Solón confía en el orden en general, también cree, ante todo, en el orden de la naturaleza (Fr. 10; 11; 1, 18-25). Mientras que Mimnermo considera la edad como un cambio catastrófico de la juventud a la vejez, Solón se representa el curso natural de la vida como una secuencia de muchas etapas, diferentes y graduadas. A tal tema, dedica Solón una elegía que conservamos entera (Fr. 19)[27]. La vida del hombre la divide en diez periodos de siete años. A los siete primeros años corresponde la niñez inmadura y sin razón, la aparición y caída de los primeros dientes; si los dioses conceden al muchacho el segundo periodo, aparecen los signos de la madurez y la pubertad; en el tercer periodo, las mejillas del joven se cubren de vello y sus extremidades crecen; en el cuarto periodo, el hombre disfruta de su máxima fuerza, lo que constituye el signo de su cualidad *(areté)* (?); en el quinto periodo, se debe pensar en el matrimonio y la procreación; el sexto periodo aporta la claridad de espíritu y la liberación de los comportamientos inadecuados; los catorce años que constituyen los periodos séptimo y octavo (de los 42 a los 56 años) significan la madurez de la inteligencia y el habla; en el noveno, todavía se conserva el entendimiento y la oratoria pero con cierta debilidad (para una «gran *areté*»); a la terminación del décimo septenato, se dice al final, «no es a destiempo si golpea la muerte»[28]. La elegía dedica un dístico a cada época, a

[24] El empleo del aoristo en παθεῖν muestra que no se trata de una situación duradera, sino de un suceso ocasional.

[25] De la pederastia habla también Solón en el Fr. 12.

[26] Los versos 5 y 6 de Solón están próximos a los versos 5 y 4 del Fr. 1 de Mimnermo.

[27] Ver sobre esto W. Schadewaldt, *Antike*, 9 (1933), 297 s. Franz Boll aduce otros lugares paralelos de otras literaturas, *Die Lebensalter*, 1913.

[28] La aparente contradición con el Fr. 22, 4 (ver antes p. 211) se aclara porque allí se expresa un deseo personal, mientras que aquí se expone el caso general; el objetivo polémico impulsa a Solón a subrayar la diferencia entre las dos concepciones de la vida.

excepción del séptimo y octavo periodos, concentrados en uno solo. Desde el punto de vista artístico, el poema, por su sequedad, no tiene gran interés, pero es notable la calma y objetividad con la que Solón acepta el desarrollo natural con su ascenso y decadencia.

Sólo queda por examinar el último de los pequeños fragmentos[29] moralizadores, en el que, de nuevo, se trata de la riqueza (4, 9):

> Muchos malvados son ricos y muchos buenos pobres, / mas no haremos intercambio de bondad por riqueza, / que la bondad es duradera, pero el dinero pasa / tan pronto por una mano como por otra.

Solón no se considera de los ricos y sí de los buenos. Cuáles son las cualidades que constituyen propiamente la «bondad» (areté), no se puede saber, a no ser conocer la aclaración de que la bondad no tiene que ver con la riqueza y que afecta a alguien de modo permanente. Pues, según la opinión dominante, caracteriza la «bondad», entre otras cosas, el tener éxito, y con él la riqueza, y muchos creen que el fracaso pone el sello de «maldad» en un hombre antes «bueno»[30]. Pero Solón coloca aquí la riqueza y la bondad en platillos opuestos de la balanza, del mismo modo que, en el fragmento anterior (Fr. 14), contrapuso riqueza y alegría sensual, y, en un tercer lugar (Fr. 23, más arrriba p. 216), riqueza y poder (v. 5-8) frente a fama (v. 10). No hay todavía diferenciación entre bienes internos y externos (no ha llegado todavía el tiempo de esto), pero sí se sitúa a la persona —sus alegrías naturales, su bondad y el reflejo de la bondad en la fama— por encima de los bienes[31].

Una amplia elegía en la que Solón se pregunta por los fundamentos de la existencia humana se ha conservado en su integridad. Este es su texto (1):

> Hijas gloriosas de Zeus olímpico y la diosa Memoria,
> coro celeste de Musas, escuchad, os lo ruego.
> Que los dioses benditos me den prosperidad
> y los hombres buena permanente fama,
> que sea dulce con amigos y amargo con los enemigos,
> unos me miren con respeto, y otros con temor.
> Bien que deseo riquezas, mas no injustamente,
> pues, en tal caso, es seguro el castigo.
> La riqueza divina hace feliz al hombre
> que la recibe, es segura y permanente.
> Pero la que el hombre persigue con violencia

[29] El dístico del Fr. 16 admite interpretaciones divergentes, entre las que es difícil elegir sin conocer el contexto original.

[30] Esta opinión subyace en el Fr. 15 de Solón, también (ver antes p. 221); las viejas tesis coexisten con las nuevas. Sólo con Simónides encontraremos un giro decisivo (ver luego p. 292-97).

[31] Es esta, aproximadamente, la actitud mantenida por Arquíloco. Tanto Solón (Fr. 14, 9-10) como Arquíloco (Fr. 6, antes p. 140 s.) utilizan el argumento de que uno no puede librarse de la muerte con dinero. Pero Arquíloco, mucho más radical, renuncia a honores y gloria (Fr. 6, Fr. 9 y 64, ver antes p. 142).

viene de modo inconveniente, corrompida
por hechos injustos, y produce ceguera[32].
Al principio, es pequeña, como brasa encendida,
invisible al comienzo, temible el resultado.
Acciones arrogantes no tienen permanencia
pues Zeus supervisa la salida de todo,
y, como la tormenta de primavera dispersa
las nubes, revolviendo el fondo inagotable
del mar, y barriendo los campos de trigo,
arrasando sembrados, se encarama hasta el cielo,
asiento de inmortales, mientras limpia el azul,
y el sol brilla de nuevo sobre el suelo fecundo
y hermoso, y ya no hay nubes a la vista:
igual es el castigo de Zeus, no como el hombre
que ciego por la ira persigue cada acción;
pero no se le oculta por siempre un perverso
designio, y, al final, todo se aclara,
sólo que uno recibe su castigo enseguida
y otro después, y quien parece escapar al destino
fatal de los dioses, cierto le llegará, aunque sin culpa
paguen la acción sus hijos o aún sus descendientes.
Mas nosotros mortales, los buenos y los malos,
tenemos de nosotros una buena opinión
hasta que llega el daño y la queja. Y aún entonces,
tontos nos alegramos con vanas esperanzas.
Así el que está abrumado por terribles dolencias
piensa que va a tener segura la salud;
y el otro, que es cobarde, se imagina un guerrero,
e incluso se cree bello el que a todos repele[33];
el que es menesteroso y la miseria agobia
piensa que, de algún modo, llegará la abundancia.
Se esfuerza cada uno a su modo. Uno errante
en las naves tratando de aportar la ganancia
a su hogar, por alta mar rica en peces y vientos
terribles, sin tener la vida asegurada;
otro labra la tierra sobre el arado curvo,
surcando el rico suelo, un siervo el año entero;
otro, experto en artes de Atenea y del herrero
Hefesto, consigue su sustento con las manos;
el otro es instruido por las musas celestes
y conoce las reglas de tan bello saber;
a otro lo hizo adivino el tirador Apolo,
y prevé la desgracia que amenaza a los hombres
pues los dioses lo inspiran, aunque ni los presagios
de aves, ni los sacrificios evitan lo fatal;
los médicos ejercen el arte curador
de Peón, pero no tienen control del resultado:
de un pequeño dolor sale grave dolencia,

[32] Ver sobre ἔρχεται, ἕπεται, y el contenido de que se trata, Píndaro *Pit.* 3, 105: ὄλβος οὐκ ἐς μακρὸν ἀνδρῶν ἔρχεται σῶς, πολὺς εὖτ' ἂν ἐπιβρίσαις ἕπηται.
[33] Está implítico el ideal del καλὸς κἀγαθός.

y sus drogas calmantes no pueden ayudar;
en tanto que, al que sufre crítica enfermedad,
le toca con la mano y presto está curado.
Es la Moira quien a los mortales trae lo bueno
y lo malo, y son inevitables los repartos
divinos. Pues hay riesgo en todas las acciones
y nadie sabe cómo terminará lo empezado.
Así, el que pretende hacer bien, se precipita
en inmenso desastre sin sentir la amenaza;
y al otro, que obró mal, le conceden los dioses
un resultado que compensa su torpeza.
No tienen los mortales límite para el número
de riquezas, y así ocurre que el que más posee
doble se afana. ¿Quién saciará a todos?
Las ganancias proceden, sin duda, de los dioses,
y de ellas el desastre. Cuando Zeus lo envía
como castigo, y sufre cada uno a su tiempo.

La elegía transcurre en algunos tramos fluida y lúcida, pero, a veces, hay partes oscuras, y la articulación de las partes diversas no está conseguida.

Comienza la elegía con una plegaria a las potencias divinas del arte de Solón, las Musas[34]. Los cantores épicos acostumbraban a introducir sus recitales pidiendo a un dios «bondad» *(areté)* y «prosperidad» (ὄλβος), con ricas ganancias. Solón también pide a las Musas que los dioses le concedan «prosperidad» y «buena fama», es decir, fama de cosas buenas, por parte de los hombres[35]. Con la idea de gloria, se asocia la del prestigio entre los contemporáneos, que Solón formula de modo polar: Solón quisiera no ser considerado como un simple número, sino ser amado y honrado por los amigos y temido y odiado por los enemigos (ver p. e. *Od.* 6, 184 s.). Luego vuelve Solón a la idea de las bendiciones divinas y explica que la riqueza se puede adquirir de dos maneras, y que sólo las justamente ganadas son el don de los dioss, que es lo que él desea. Es la última vez que en la elegía aparece la forma personal del «yo», y también desaparece el tono de plegaria. El tema siguiente (v. 8-32) es: la ganancia injusta recibe castigo «seguro». El castigo aparece, según Solón, con arreglo a una mecánica inmanente. Cuando la apropiación no se produce «según el orden» y la posesión no es natural, el proceso queda afectado por una falta que acabará destruyéndolo todo[36].

[34] La genealogía de las Musas se debe evidentemente a los cantores épicos. Las Musas son hijas de la Memoria, porque el poeta dice la verdad y Zeus tiene en sus manos la realidad y la verdad. Por otra parte, las Musas se conciben como una pluralidad, porque deben formar un coro; esta idea procede no de la narración épica, sino de la lírica coral.

[35] La prosperidad enviada por los dioses y la buena fama se conceden a los hombres justos que agradan a los dioses; lo consigue el hombre que mantiene buenos principios en obras y palabras; Solón espera defender en sus poemas los buenos principios; eso explica el papel de las Musas como intermediarias en los versos 3 y 4. Un proceso parecido de pensamiento lo encontramos en el principio del libro de Teognis (versos 15-26 sobre la moralidad de las Musas y la reputación del poeta entre los hombres; sólo le falta la aceptación de sus paisanos). El arte «musical» no era para Solón un mero juego, sino un procedimiento de acción y promoción políticos.

[36] Ver el comentario de Linforth (antes p. 212, nota 2) al verso 11.

Quizás, al principio, la falta es imperceptible, pero también lo es una chispa que luego produce pavoroso incendio. De nuevo, argumenta Solón por analogía con la naturaleza: el castigo purificador es como tormenta de primavera que, después de un largo y oscuro invierno, limpia el cielo y trae un tiempo soleado[37]. Culmina así la idea según la cual la expiación purificadora es tan segura como la llegada de la primavera y de los días de sol. La argumentación discurre aquí por dos vías paralelas: en cuanto *Ate*, es decir, como falta que a nada bueno conduce (ver más arriba p. 71 s.), la transgresión se paga automáticamente (v. 13-15); en cuanto injusticia, es castigada por dios (v. 17-25). Acerca de la duda implícita de si realmente siempre Zeus exige exacta satisfacción por el derecho violado, Solón responde, en lo que sigue, asegurando que el castigo, a veces, golpea a hijos y nietos inocentes, pero, en todo caso, el castigo se produce.

Con esta amplia y clara visión del castigo divino, se contrasta en la sección siguiente (v. 33-70) la ilusión miope del hombre esperanzado. El tema de las ilusiones humanas ya lo habían tratado con profundidad Hesíodo (más arriba p. 123 s.) y Semónides (p. 197 s.). Solón describe, de modo concreto y arcaico, las diferentes esperanzas y afanes, enumerando las profesiones que sirven para adquirir ganancias. En las dos últimas, la de adivino y la de médico, pone de relieve que el auténtico éxito no viene del hombre sino del destino. En esta línea, se obtiene finalmente la conclusión genral (v. 63 s.): «la realidad con todo lo bueno y malo que implica está bajo el destino y bajo los dioses (no distinguiéndose entre ambos); toda acción humana supone un peligro, porque pone en movimiento fuerzas de las que no se sabe su resultado final[38]. Un hombre industrioso cae en grandes errores y, por su ceguera, se busca una desgracia inesperada; y el necio que procede miserablemente obtiene la fortuna por regalo de los dioses, y prospera»[39].

Los dos dísticos que acabamos de parafrasear conducen a la sección final de la elegía (v. 71-76), donde, con fórmula sucinta, se expresa un profundo pensamiento. Se pretende contestar a la cuestión implícita de si el gobierno divino, tal como se ha descrito, con su juego, aparentemente caprichoso, de cambios bruscos e irracionales en la vida de los hombres, ha de ser considerado como un desorden, o incluso como una injusticia. A tan difícil problema, encuentra Solón una solución original. Tal como lo indica, es la falta de moderación en los hombres la culpable de que las cosas no puedan suceder de otra manera. Puesto que no buscamos una felicidad determinada, sino que quisiéramos incrementar ilimitadamente nuestra riqueza (v. 71-73); y no podemos exigir de dios que satisfaga a todos los insaciables (v. 73)[40], sólo

[37] De modo arcaico, la comparación es circular; empieza y termina en el punto principal: la tormenta limpia las nubes.

[38] La palabra κίνδυνος, «peligro», aparece por primera vez en Solón y los escritores de Lesbos. No parece de origen griego, y quizás es un término comercial («riesgo») tomada de otro idioma. Su flexión irregular indica su extraño origen.

[39] De modo casi idéntico reaparecen las palabras del verso 70 en Píndaro, *Olim.* 2, 51 s.: τὸ δὲ ρυχεῖν πειρώμενον (Solón v. 67) ἀφροσύνας παραλύει.

[40] El sujeto insinuado por Solón con τίς, «dios» o «los dioses», se deduce de lo que sigue en el verso siguiente.

puede conceder esos bienes a unos pocos y por turno; por eso, la felicidad y la riqueza van emigrando de unos propietarios a otros (v. 76)[41]. La fuerza que impulsa este intercambio y la cadena de catástrofes es de nuevo *Ate*, la ceguera humana y sus consecuencias, desaciertos e infortunios. En nuestra ceguera, no nos contentamos con la ganancia que los dioses, por su gracia, nos conceden (v. 74), sino que deseamos más, y, en lugar de instalarnos en una situación tranquila, duplicamos nuestro esfuerzo (v. 73) y provocamos peligrosamente al destino (v. 65), hasta que realmente entra en acción y, a causa de los errores cometidos (*Ate*, v. 68 y 75), se produce el cambio de fortuna, para castigo nuestro (v. 76). De este modo, queda dios justificado y se demuestra la culpa humana por el desorden[42]. Sólo mediante la calma y la moderación podríamos romper el círculo vicioso, y esto es lo que Solón recomienda en otras elegías[43].

Si bien la argumentación de Solón en esta larga elegía es impresionante, sólo producirá convicción en los justos y piadosos creyentes que previamente saben que siempre la injusticia encuentra su expiación, y que los infortunios que los dioses permiten son culpa de los hombres. Las ideas de Solón son consistentes hasta cierto punto, pero no más. Quien busque contradicciones, imperfecciones lógicas y nuevas cuestiones replanteadas por sus soluciones, las encontrará en abundancia. Solón no construye un sistema cerrado porque no es un auténtico filósofo. Tampoco es un verdadero poeta. No crea un mundo nuevo de pensamiento y de forma, sino que, con sus escritos y hechos, trabaja, de modo destacado, en la mejora del mundo real. La poesía que, desde Arquíloco, había buscado la cercanía de la vida, ahora se subordina a la vida.

Solón no transforma la realidad en poesía autónoma, y, así, no tienen sus poemas la pura y clara transparencia ni la tensa pasión o la tierna intimidad de la lírica griega oriental. En lugar de ello, posee Solón un don que caracterizará el espíritu ático durante Siglos: la plenitud de una diversidad bien temperada, en la que no se excluye nada que pertenezca a la sana naturaleza. Si los poemas de la Grecia oriental irradian su atmósfera peculiar, los escritos áticos emiten un aroma cuya fresca y fina fragancia brota de las innumerables facetas humanas, grandes y pequeñas.

[41] Sobre el verso 76 «la riqueza va de mano en mano, ver Fr. 4, 12. Lo mismo dice Arquíloco de la desgracia 7, 7-9.

[42] Pensamiento que luego retomará Anaximandro. Las ventajas injustas cambian de dueño y se restablece la justicia (ver luego p. 254 s.).

[43] En 3, 9-10 y en 4, 5-7 (antes p. 213 s. y 216) Solón amonesta a los ricos en el sentido de la «moderación» y la «tranquilidad», e. d. el goce reposado de lo que pueden proporcionarse, especialmente en la comida. El Fr. 14 argumenta así: el bienestar que proporcionan la comida y el amor es la medida de la humana felicidad, y la riqueza excesiva no tiene valor.

V

Periodo de crisis. Literatura religiosa y filosofía

1. LA CRISIS DE LA LITERATURA. LOS SIETE SABIOS. ARISTEAS Y FERÉCIDES

En las primeras décadas del siglo sexto había muchos poetas activos en el mundo griego: Safo y Alceo, en Lesbos; Semónides y Mimnermo, en Jonia, y Solón, en Ática. Antes de mediar el siglo, todos habían muerto y sin sucesores. Sólo en torno al 530 comenzó la poesía lírica con nueva fuerza y con rasgos muy diferentes. Entretanto había pasado una generación[1]. Tuvieron que darse causas especiales para que se produjere esta súbita carencia de poetas en la antigua Grecia[2]. Es evidente que el arte de la palabra sufrió una crisis, pero sólo podemos especular sobre sus causas. Quizás pasó a primer plano un realismo radical, despreciador de las artes de la palabra, a las que consideraba carentes de significación frente a los hechos palpables de la vida. Quizás el fervor religioso se perdió en profundidades abismales inabordables por un discurso organizado y coherente.

Esta pausa poética nos permite tomar nota de varios fenómenos difíciles de fijar cronológicamente y cuyo contenido tampoco puede encontrar un lugar objetivo en un contexto dado. Nos referimos a los dichos de los Siete Sabios, aunque se puede dudar de su atribución a la literatura; a escritos herméticos de contenido religioso; y a los llamados Himnos Homéricos, en los que sobrevive todavía el lenguaje épico. Después examinaremos la Filosofía del siglo sexto, tarea que nos conducirá, de forma continuada, desde el primer tercio del siglo hasta el final.

Las historias que se cuentan de los Siete Sabios (ἑπτὰ σοφοί) son en gran parte legendarias y los dichos que se les atribuyen apócrifos, pero las personas que se contabilizan como tales son en conjunto personajes históricos, la mayoría de los cuales vivió en la primera mitad del siglo sexto. Como las leyendas biográficas tienden a formarse poco después de la muerte de sus héroes, se puede suponer que la idea de tal grupo se fraguó en torno a la mitad del siglo. La relación de nombres cambió en la antigüedad; si hacemos una lista con todos los nombres, resultan diecisiete sabios en lugar de siete. Cuatro nombres aparecen en todas las listas: los dos reformadores de las constituciones de Atenas y Mitilene, Solón y Pítaco, el juez Bías de Priene en Asia menor, y el filósofo Tales de Mileto, al que Heródoto atribuye también sabiduría práctica y política. En la mayor parte, figuran Periandro, tirano de Corinto, hombre importante pero rudo y con rasgos inquietantes. No es la ciencia o el

[1] Es posible que Estesícoro, difícil de fijar cronológicamente, perteneciese a esa generación.

[2] Naturalmente, la tradición nunca se rompió por completo, pero lo que se produjo a mediados del siglo fue tan irrelevante que no pasó a la posteridad.

arte sino la inteligencia práctica y el éxito, especialmente en cuestiones políticas lo que los califcó para su pertenencia a tan ilustre círculo; incluso Solón pertenece evidentemente al grupo, no en tanto que poeta sino como estadista. El nombre de σοφοί con el que se caracteriza a los Siete no es contradictorio. Ciertamente, en el siglo quinto, Píndaro, cuando habla de σοφοί, se refería a los poetas y después σοφός será el filósofo, pero no siempre fue así: en el lenguaje arcaico, indica la maestría práctica sobre algo. Así pues, no se llamaba σοφός a un pensador sino, por ejemplo, a un carpintero capaz, por arte, experiencia y habilidad, de construir un tejado resistente a las tormentas. Los Siete son más hombres «inteligentes» que «sabios». Tal calificativo se les adjudicó porque en las tormentas de una época inquieta fueron capaces de construir su propia vida, elevándola a una considerable altura.

Es comprensible que los hombres de entonces concediesen la corona de la σοφία antes al estadista que al poeta y, al mismo tiempo, comprobamos por qué la poesía se eclipsa en esa época. La poesía misma había contribuido a su propia desaparición. Desde hacía tiempo, se había dirigido a la vida personal del poeta y a su mundo inmediato, y muchos poetas tomaban sus temas de asuntos de la vida diaria y de solicitaciones de la mera existencia. En consecuencia, esta orientación condujo a una devaluación de la literatura y a una dependencia inmediata de la vida, por ejemplo, de las figuras de hombres grandes y con éxito. Las necesidades propias de las épocas duras conducen a una desconfianza en las meras palabras, y, en consecuencia, a una actitud inamistosa con la literatura.

No obstante, cierta clase de literatura fue atribuida legendariamente a los Siete Sabios, pero reducida a un mínimo y sin constancia escrita. Pasaron por ser autores de sabios proverbios transmitidos oralmente, y se cuentan de ellos anécdotas que proporcionaban marco adecuado a sus dichos. Tales proverbios hubieran podido permanecer anónimos, pero la época exigía que los simples pensamientos eran más creíbles si les acompañaba el éxito mundano de sus creadores. Las sentencias son de brevedad lacónica, puesto que quien desprecia las palabras, hace escaso uso de ellas[3]. Son casi exclusivamente máximas sobre la vida privada y advierten, con realismo sobrio, de las ilusiones y la confianza ingenuas, aconsejando prudencia, contención y mesura. Así, encontramos que Alceo (Fr. 360 LP, más arriba p. 193) cita un dicho de Aristodamos, que después sería contado entre los siete (Diog. Laerc. 1., 42): «El hombre, su dinero», y Píndaro (Ist. 2, 11) le añade el contexto: «así dijo cuando perdió sus posesiones y sus amigos». De Periandro, reproduce Herodoto (3, 53, 4) una serie de refranes, como: «La ambición, peligrosa posesión»; «No cures lo malo con lo malo». Con otras atribuciones, encontramos dichos como: «¡De nada demasiado!»; «La confianza atrae la degracia *(Ate)*»[4]; «La medida, lo mejor»; «La mayoría son malos»; «Ser bueno es difícil». Proverbios de este estilo habían sido atribuidos por los griegos al Apolo délfico o al «viejo divino del mar», un sabio demonio marino. Ahora quedan amparados por la autoridad de

[3] En Herodoto 5, 92, 52-41 leemos que Periandro recibió de otro tirano sabio una lección práctica sin palabra alguna.

[4] Traducción según B. Snell, *Leben und Meinungen der Sieben Weisen* (Munich, 1938).

un hombre de éxito que ha vivido en la tierra hace pocos años. La época realista se construye una mitología mundana moderna.

Sólo un aspecto de la naturaleza humana podía ser explicado con esta actitud reservada y escéptica. El lado opuesto también exigía sus derechos; de vez en cuando quería el hombre disfrutar de la plenitud de la profundidad anímica. En esta época, en la que la poesía griega se disuelve cada vez más en los asuntos prácticos, para desaparecer al fin por un tiempo, el sentimiento vital del pueblo griego fue removido vivamente por una nueva religiosidad extática. En el siglo séptimo, Dioniso, un dios extraño del noreste, hizo su entrada triunfal en todo el territorio griego. Dioniso no era tanto el dador del vino cuanto el dios del delirio extático, el deseo desencadenado, la locura animalesca, tanto en el plano sensible como en el suprasensible. Hacía tiempo que los griegos lo conocían, pero, en un determinado momento, sus cualidades y sus poderes adquirieron un inaudito ascendiente sobre los espíritus, forzando primero a las mujeres, luego a los hombres, y finalmente a los estados, a su servicio. Toda oposición fue destruida, puesto que cualquier defensa que hubieran podido aportar las fuerzas del sentido común y la voluntad de claridad y de forma no eran, en tiempos tan primitivos, lo suficientemente fuertes como para oponerse con éxito a la exaltación religiosa. El movimiento dionisíaco estalló en Grecia en sucesivas oleadas; pasaron décadas antes de que se impusiera en todas partes, y siglos para que alcanzase su pleno desarrollo, y para que reorganizase la estructura del espíritu griego armonizando lo viejo con lo nuevo. Este movimiento era, por su naturaleza, no literario, pues lo orgiástico rechaza la claridad de la palabra y el control de la forma artística[5].

Rastros de una espiritualidad rebajada y enrarecida persisten en la literatura del siglo sexto. La poesía de Aristeas incorpora, en cierta medida, lo improbable y lo extravagante, con fantasías de lugares remotos e inaccesibles; y el libro en prosa de Ferécides intenta reflejar enigmáticamente la naturaleza de nuestro mundo en imágenes arbitrarias y extrañas. Con tales obras, la literatura retrocede hacia el primitivismo. Con lenguaje imperfecto, se aúnan la caricatura del absurdo y la oscuridad de lo amorfo.

El poema de Aristeas reviste forma épica y cuenta con una mezcla de realidad y fantasía un viaje por países remotos. Con ello, continúa Aristeas, una antigua tradición. Existía desde hacía mucho tiempo una extensa epopeya sobre el viaje de los Argonautas al este del Mar Negro y los sorprendentes rodeos que tuvieron que dar para volver a Grecia. También la *Odisea* trataba de viajes y milagros, y la epopeya de Aristeas está tan próxima a la *Odisea* que también se narra en primera persona, al igual que Ulises y Menelao nos informan de sus aventuras en primera persona. Sin embargo, era el poema de Aristeas un típico producto de los nuevos tiempos. En primer lugar, hay una gran diferencia entre la situación en la que un cantor impersonal pone las narraciones en la boca de las grandes figuras de la leyenda, y la situación de un poeta contemporáneo que nos cuenta sus vivencias. En segundo lugar, mientras que, en la *Odisea*, el elemento religioso original de la fábula (en la

[5] Los ditirambos han existido desde tiempos antiguos (ver Arquíloco, Fr. 77), pero, por ejemplo, los ditirambos de Baquílides, construidos formalmente para honra del salvaje dios, no tienen el específico carácter dionisíaco.

medida en que hay un mito en su base) se disuelve hasta lo insignificante, Aristeas se presenta poseído por Apolo Febo y transportado por el dios a países lejanos. También la religión apolínea se tiñó en esa época de entusiasmo, y, con el mismo espíritu, se contaron más tarde las más sorprendentes leyendas bajo el nombre de Aristeas, como, por ejemplo, que había muerto en un lugar, pero había sido encontrado vivo al mismo tiempo en otro.

La patria de Aristeas fue el Proconeso, isla marmórea del Mar de Mármara y su viaje tuvo lugar desde la costa norte del Mar Negro hacia los países de la actual Ucrania y Rusia. Conservamos dos breves fragmentos de la epopeya. Uno de ellos (en el Pseudo-Longino, *De lo sublime* 10, 4) dice así:

> También esto percibió mi alma con inmenso asombro, / hombres que viven en el océano, lejos de tierra firme. / Son gente miserable con un duro trabajo, / las almas en el mar, los ojos en los astros. / Y, levantando sus manos hacia los dioses, / oran, con el corazón de temor sacudido.

Al parecer, se refiere a un pueblo marino[6] que nunca llega a tierra. Aristeas ha oído hablar de barcos-viviendas, ha quedado maravillado y se compadece de los pobres que tienen que existir así; De modo expresivo, se refiere a la vida que llevan entre el agua y el cielo: sus ojos se dirigen a las estrellas (que indican el camino a través de la soledad de las aguas) y sus almas (e. d., su vida) dependen del mar[7]; en la tormenta, que hace se les salgan las entrañas, levantan sus manos suplicantes y sus pensamientos hacia el cielo. El otro fragmento (en Tzetzes, *Chil.* 7, 685 s.) trata de la etnografía de esa región:

> ... los Isedas, llevan como adorno largos cabellos; dicen[8] que, en las tierras interiores del norte, tienen como vecinos un pueblo numeroso y guerrero, rico en caballos y rebaños de ovejas y reses. Pero tienen un solo ojo en la amplia frente; crece espeso su cabello y son los más fuertes de los hombres.

Las gentes con un solo ojo se llamaban Arimaspios, y deben haber desempeñado un papel importante en su poema, pues el título de la epopeya era *Arimaspeia.* Aristeas no dice que él mismo viera a esos seres fabulosos, sino que él llegó hasta el país de los Isedas y éstos le informaron sobre los pueblos que vivían al norte. Más allá de los asimaspios, vivían los grifos, guardianes del oro que crecía del suelo, y que estaban siempre en guerra con los arismaspios. Y, más allá de los grifos, a orillas del extremo océano, vivía el sagrado pueblo de Apolo, los hiperbóreos. Si bien las noticias de Aristeas son fantásticas, su método de trabajo y la exposición de los datos es científico. Al estilo de la posterior *Historie* jónica, el «informe» de que tan orgulloso se sentía Herodoto, Aristeas busca personalmente los datos tan lejos como puede, y pregunta

[6] No un pueblo lacustre. El propio texto y el contexto muestran que Aristeas alude a barcos en una tormenta.

[7] Es difícil decidir si la triple repetición del verbo ἔχω y la recurrencia de ἀνὰ en el mismo lugar del verso es accidental o una deliberada figura de pensamiento. La idea del «alma en el agua» procede del Fr. 21 de Arquíloco: «cuando están nuestras almas en los brazos de las olas».

[8] Sobre la lectura καί φασ', ver Herodoto 4, 13, 1 y 16, 1 (ver *De Simia Rhodio,* Göttingen, 1915, p. 34, nota 1).

acerca de los territorios que él mismo no puede visitar a aquellos que verosímilmente puede pensarse son fiables. Suena razonablemente su noticia de una migración de pueblos desde el norte hacia el sur, empezando por los arimaspios. En tres oleadas sucesivas, un pueblo más fuerte desplaza a los vecinos más débiles de sus tierras[9]. Pero este genuino deseo de conocimiento se une a un amor desaforado a los milagros, y Aristeas subraya la naturaleza sensacional de sus informaciones con un estilo lleno de efectos. Su actitud frente a lo fabuloso es distinta de la que encontramos en la *Odisea;* no acepta, sin más, las leyendas y las presenta en imágenes plásticas, sino que reflexiona, con evidente asombro, acerca de los fenómenos de los que transmite información. Su lenguaje, independientemente de su efectismo, es seco e inerte; nada puede verse de la posesión divina que reclama[10].

Hay cierta afinidad entre las leyendas geográficas de Aristeas y la cosmología religiosa de Ferécides. Parece haber escrito hacia la mitad, o antes, del siglo sexto y su libro es el texto en prosa más antiguo de Grecia. Era un jonio de la pequeña isla de Siros, cerca de Delos. El libro comienza así (*Presocr.* 7 B 1):

> Zas (=Zeus) y Cronos[11] existieron siempre, y también Ctonia. Pero Ctonia recibió el nombre de «tierra», desde que Zeus le dio la tierra como regalo.

En el siguiente fragmento (B 2) se dan más detalles de la entrega de la tierra a Ctonia:

> ... hicieron casas, muchas y grandes. Cuando hubieron acabado todo, muebles, sirvientes y sirvientas y todo lo necesario, hicieron la boda. En el tercer día de la boda, Zas hizo un vestido grande y hermoso y tejió, en él, con colores, a la Tierra y a Ogenos (=Océano) y las casas de Ogenos...

Después de una laguna del texto, habla Zas a Ctonia:

> «... para que tu boda sea (?) te honro con esto. Debes alegrarte (fórmula de saludo) y pertenecerme». Este, se dice, fue el primer desvelamiento. De aquí viene la costumbre para los dioses y para los hombres. Y ella... tomó el vestido...

Según Ferécides, pues, desde la eternidad, en el comienzo de todo, hubo una Trinidad de dioses; Cronos, Zas y Ctonia. Zas representa el cielo, y Ctonia es la potencia de las profundidades de la tierra y el inframundo. Estos dos se casan y cumplen, por primera vez, la ceremonia del desvelamiento, que desde entonces sería habitual en las bodas; incluso el regalo que recibe la novia en agradecimiento pertenece al rito (ver Pollux 3, 36). En este caso, el regalo consiste en un vestido en el que están tejidos la Tierra y el Océano. Como

[9] Ver Herodoto 4, 13, 2 y la observación de Aristeas según la cual, los Arimaspios eran los más fuertes de todos los hombres.

[10] Hubo otro hacedor de milagros, según la leyenda, el apolíneo e hiperbóreo Abaris, quien (según Heródoto 4, 36, 1) «llevó una flecha por todo el mundo, sin tomar alimento alguno». Otra leyenda habla de Abaris volando por el aire sobre la flecha (ver K. Menli, *Hermes* 70, 159).

[11] Para su correcta lectura, ver *Frühgriech. Denken*, p. 19 s.

indica el primer fragmento, Ctonia, al revestirse, se transforma en la Tierra: lo profundo recibe el revestimiento de la superficie. La superficie de la tierra es, según Ferécides, una creación de Zas, y el acto de creación se compara con el tejido de los motivos plásticos. Aunque más que comparación es una equiparación, pues, en el pensamiento primitivo del autor, la cosa y su representación coinciden. Parece como si el libro en prosa más antiguo de Grecia, compuesto en el periodo de crisis, fuese más primitivo que el muy anterior texto de Hesíodo.

Esta impresión se corrobora si leemos las cosas sorprendentes de que nos informa la cosmogonía teológica de Ferécides. El vestido de la Tierra quedó colgado de un «árbol alado»... ¿Era la tierra misma un árbol que flota en el vacío como un pájaro? El cosmos consta de cinco regiones (μυχοί)[12]; cada una de ellas tiene sus dioses. Las frases siguientes proceden de su descripción de la estructura del universo (B 5):

> Dentro (debajo) de esta parte está el Tártaro. Está custodiado por las hijas del viento del norte, las Harpías y por el Torbellino: ahí destierra Zeus a los dioses que cometen un exceso.

La imagen del Tártaro como una prisión para dioses enemigos, con los huracanes como guardianes, la conocemos por la *Teogonía* de Hesíodo (717-44). Quizás Ferécides tomó este dato de Hesíodo, o ambos se sirvieron de la misma tradición. Al igual que Hesíodo, narra Ferécides una gran guerra entre dioses (Fr. B 4), pero, para él, el caudillo de un ejército no era Zeus, sino Cronos, y el del ejército contrario Ofioneo (ser serpentiforme). Debía resultar vencido quien fuese arrojado al Ogenos, y el precio de la batalla era la posesión del cielo.

Lo poco que conocemos del libro de Ferécides nos sugiere que representa un paso atrás con relación a Hesíodo. Ferécides se mueve en el nivel de esa masa de material apócrifo que Hesíodo mismo había contrastado y que rechazó (ver p. 107, nota 2).

Como quiera que con Ferécides encontramos el primer libro griego de prosa, convendrá examinar su estilo. Es tan notable que vale la pena entrar en detalles. Los periodos constan de gran número de miembros separados, muy breves. Por ejemplo: «... y le hicieron sus casa / muchas y grandes /// Cuando hubieron acabado / todo // y muebles y sirvientes y sirvientas // y todo lo otro necesario / todo // cuando todo estuvo listo // hacen la boda ///». Es notable el cambio, lento pero continuo, de perspectivas de un miembro a otro. En segundo lugar, es notable la estrechez del horizonte mental en cada momento, que exige las repeticiones (como el «todo» tres veces repetido), y la recapitulación («cuando todo estuvo listo»). En tercer lugar, el principio de afirmar algo al comienzo («cuando hubieron acabado esto») y después completar con adiciones («y... y... y... y...»). Tal principio se muestra en el fragmento siguiente: «... Hace Zas un vestido / grande y hermoso // y, sobre él, con colores, teje la Tierra y...». Primero se dice que se hizo un vestido, y sólo después *cómo*

[12] O también de siete espacios. Nuestras noticias sobre el sistema de Ferécides son confusas. μυχός no significa nunca «esquina», sino «parte interna, profunda».

estaba tejido y parecía[13]. Al comienzo, se da al oyente, con el mínimo de palabras, una información inteligible para que se haga cargo del cuadro; después, se añade detalle tras detalle, pero de manera que el oyente pueda procesar cada uno sin residuo. En un estilo que no genera tensión alguna, porque nada queda pendiente, en el aire[14].

Este estilo de prosa hecho de afirmaciones seguidas de amplificaciones no fue invención de Ferécides. Aparece en la misma forma en inscripciones de la época. Es apropiado especialmente para leyes y contratos. En primer lugar, se establece la relación fundamental; después, se precisa con cautelas y definiciones, según se necesite, con limitaciones, ampliaciones y determinaciones. De esta manera, se produce un texto que puede seguirse sección por sección, frente a los documentos de juristas que exigen sean leídos varias veces hacia adelante y hacia atrás, antes de hacerse cargo de ellos. Como ejemplo de la seguridad y lentitud constructivas de este método estilístico, puede valer el siguiente texto de un contrato del siglo sexto. El texto en bronce que poseemos, contemporáneo, articula los distintos elementos mediante signos de puntuación, de manera que somos capaces de leer el texto en su ritmo original (*Sylloge Inscr. Graec.*, ed. W. Dittenberger, 3 ed. Leipzig, 1915-1924, Nr. 9):

> El contrato entre los Eleanos / y los Herveos / habrá un acuerdo de cien años / empezando este año / y si algo es necesario / sea palabra o sea hecho / deben reunirse / tanto en paz como en guerra / pero si no se reúnen / un talento de plata / deben pagar / a Zeus de Olimpia / los infractores del tratado / el talento adeudado al dios / pero si alguien destruye este escrito / sea persona privada o encargado / o una asociación / incurrirá en la deuda sagrada / antes escrita / (e. d., pagar a Zeus un talento de plata.)

Este estilo no es sólo una modalidad de lenguaje. Es un modo de pensar claro y constructivo, y probablemente los hombres que lo utilizaron actuaban también tal como escribían[15].

[13] Existe la posibilidad de establecer una analogía entre esto y el mito de Ctonia: al principio la tierra no tiene sus características, que se le añaden después como un vestido.

[14] Ver sobre este principio estilístico W. Krause, *Kuhns Zeitschr*, 52 (1924), 245 s.; W. A. A. van Otterlo, *Griech. Ringkomposition* (*Meded. Nederl. Akademie, Letterk*, 7, 3, Amsterdam, 1944, p. 43.

[15] En la lámina de bronce las letras A, Y, M, Λ y E tienen el primer trazo vertical, como un palo, y después se les añaden los otros trozos. Es el principio de establecer primero algo sólido, y luego añadir rasgos distintivos.

2. LOS HIMNOS HOMÉRICOS

En contraposición con los mitos y especulaciones amorfas de Ferécides, los llamados Himnos Homéricos son, en su religiosidad y su lenguaje, claros, luminosos, serenos, es decir, lo más griegos posible. Podemos tratar, en este momento, de los Himnos, porque algunos (como el himno de Apolo Pítico) parecen haber sido compuestos a comienzos del siglo sexto. Uno, al menos, es más antiguo (el de Apolo Délico), y la mayoría, posteriores. La datación es difícil, pues los Himnos, con una excepción, son anónimos como la antigua épica.

Están estrechamente relacionados con la épica. Utilizan el metro y el lenguaje épicos y están familiarizados con los recitados épicos. El cantor (aedo) comenzaba cada uno de sus recitales con la alabanza a un dios; sólo «después de haber tomado del dios el comienzo», como se dice en la *Odisea* (8, 499), aborda el tema propuesto. Por eso, los Himnos se llamaron «Pro-emios» («pre-cantos»). Tenemos de tales Proemios épicos una colección de unas treinta piezas. Su función se manifiesta cuando casi todos terminan con una transición al canto conexo, como por ejemplo (3, 545):

> ¡Ahora de ti me despido, hijo de Zeus y Leto! / Pero seguiré pensando en ti en el nuevo canto.

A veces, el cantor añade a la despedida una súplica, como, por ejemplo, en un Himno a Afrodita, diosa de la atracción amorosa: «Concédeme un amable canto» (10, 5), o a Deméter, dadora del grano: «Deméter y Perséfona, concededme, graciosas, alimento que alegre el ánimo como premio a mi canto» (2, 493 s.). Otra vez leemos: «Haced que en este agón obtenga el triunfo» (6, 19 s.), y también: «Dadme bondad y bendición» (15 y 20, ver más arriba p. 225 s.).

Como verdaderos «proemios» la mayoría de los Himnos de nuestra colección no tienen gran tamaño; 5, 10, ó, a lo más, 22 versos son suficientes para el objetivo de conseguir la atención de un inmortal. Dos de las piezas, con unos 50 a 60 hexámetros, son de tamaño considerable y algunos llegan a la extensión de un poema independiente con cientos de versos. El recitador que estaba haciendo uso de uno de estos himnos, anteponía a su narración épica un poema propio de contenido religioso. Los himnos más largos están dedicados a Deméter, Apolo, Hermes y Afrodita.

Los Himnos épicos a los dioses unían dos tendencias opuestas. En cuanto poemas religiosos, tenían tendencia a una exposición amplia y sistemática. Pero

la tradición épica tendía a contraerlos a una narración singular. Con el ejemplo del *Himno a Afrodita*, veremos cómo la habilidad griega resolvió el conflicto.

La introducción del *Himno a Afrodita* (v. 1-52), aproximadamente un sexto del total, tiene un carácter sistemático, en tanto que el resto posee forma de narración. Trata del amor de Afrodita con el príncipe troyano Anquises. Afrodita es arrebatada por la pasión y busca a Anquises durante el día, en las soledades del monte, donde atiende el rebaño en sus pastos de verano[1]. Para no alarmarle, adopta la figura de una muchacha, y tras un escarceo fingido, cae pronto en sus brazos. Tras la unión, recupera su forma divina. Anquises se asusta y ruega sea perdonado. Pero Afrodita le tranquiliza saludándole como al más digno de los mortales y querido de los dioses, y le explica lo que debe saber. Le anuncia que le dará un hijo que se llamará Eneas y que será criado por las Dríadas. El discurso de Afrodita, y también el Himno, acaba con los siguientes versos (281 s.):

> Y si un humano, sujeto a muerte, te pregunta: / «¿Qué madre llevó a tu hijo bajo su cintura?»,/ contéstale recordando esto que digo: / «Dicen es vástago de una Ninfa de tez de flor, / que habita en el monte cubierto de bosques». / Pero si lo revelas y te vanaglorías, insensato, / de haber tenido amor con la coronada Citerea, / la cólera de Zeus te golpeará con rayo humeante. / Todo está dicho. Considéralo en tu mente, / ten contención, no hables, y teme la cólera / de los dioses. Y, diciendo esto, se lanzó a los cielos / tormentosos. Ahora, salve, diosa de Chipre, / he empezado por ti, paso a otro himno.

La parte narrativa del Himno tiene un gran encanto. Lo divino y lo humano, la elevada dignidad y la fresca naturalidad, la seriedad y el juego del amor, todo encuentra su medida y lugar. En el ejemplo de la aventura amorosa, se manifiesta la naturaleza y la actuación de Afrodita tal como es. Pero incluso la parte narrativa del Himno contiene elementos de carácter sistemático. El discurso de despedida de Afrodita que, con sus cien versos, constituye un tercio del total del poema, no sólo es una explicación para Anquises sino que sitúa las cosas ante el oyente, en un contexto que las hace más inteligibles. Afrodita se refiere minuciosamente a anteriores relaciones amorosas entre dioses y miembros de la casa real troyana, familia muy próxima a los dioses. Ganimedes fue raptado como amado de Zeus al Olimpo, y Titón se convirtió en esposo inmortal de Eos, aunque no quedó libre de la ley humana del envejecimiento (v. 192-238). Luego traza Afrodita un paralelo entre Titón y Anquises, y lo aplica a la situación actual: no desea la edad eterna para su amado; si Anquises pudiera permanecer siempre joven, con gusto sería su mujer; pero esto le está vedado y los dioses odian la vejez (v. 239-46). La conclusión, que la diosa y el hombre deben separarse para siempre, no se explicita. Afrodita habla en lugar de ello de su vergüenza ante los dioses.

[1] Mientras que el matrimonio legal es asunto del hogar, las relaciones apasionadas pasajeras tienen otro ambiente. En la poesía bucólica posterior el fondo es un paisaje amable; pero en el himno el fondo son las montañas agrestes y heroicas. Anquises no guarda un rebaño de inofensivas ovejas, sino que vigila manadas de toros. No toca la flauta, sino la lira como Aquiles (80); y lucha con leones y osos (159 s.) como los pastores en las comparaciones de la Ilíada.

Ella, que antes era temida porque podía forzar a los dioses al amor con mujeres mortales, ha caído víctima de su propio impulso. Cuando nazca el niño, será entregado enseguida a las ninfas del lugar. Y aquí sigue la segunda digresión; Afrodita describe la naturaleza de las Ninfas. Son mujeres que oscilan entre la humanidad y la divinidad. Danzan en coros con los dioses y en la profundidad de amables grutas se entregan a Hermes y a los Silenos. Su vida es muy larga, pero no eterna; está ligada al árbol al que ha sido consagrada y muere con él. Así pues, con las figuras de las Dríadas, se amplían los temas de la transición entre lo humano y lo divino, de la edad terrena, y de los amores con los dioses, y, al mismo tiempo, el poeta completa su animada descripción de la naturaleza salvaje, impulsiva y germinal, (v. 68-74, 97-99), en cuyo centro es concebido el hijo del hombre y la diosa, y bajo cuya tutela deberá crecer (v. 257)[2].

Consideremos ahora la parte sistemática del Himno, que comienza así:

> Dime, Musa, las acciones de Afrodita, la dorada / Cipria, que despierta los deseos de los dioses / y domina las masas de gentes mortales, / los pájaros voladores y los animales que llenan / la tierra firme y los que alberga el mar; / todos participan de las obras de Cipris la coronada.

El poder de Afrodita reina sin excepción y, tras el comienzo citado, el poeta trae a colación los nombres de tres diosas que se cierran al amor: Atenea, Artemis y Hestia, la diosa del hogar doméstico. Subraya que estas diosas tienen otros importantes intereses, otorgan otros dones a los hombres, y, en lugar del matrimonio, gozan de otros privilegios. Es evidente que el poeta se propone honrar a todas las diosas[3] y ser justo en todos los aspectos. Esa preocupación continúa en lo que sigue. Para celebrar los poderes de Afrodita, el poeta nos recuerda cómo incluso el mayor de todos los dioses sucumbió a su poder cuando engañó a su mujer y hermana Hera; pero, apenas dicho esto, se apresura a enunciar un panegírico a la honorable Hera. Aun así, debe eliminarse la impresión de que Zeus está en último término sujeto a Afrodita. Por ello, cuenta el poeta, de su propia invención, cómo Zeus intencionadamente le ha deparado la suerte que ella destina a los demás: se enamora apasionadamente de Anquises para que no pueda luego jactarse de haber complicado a los dioses en amoríos de los que han salido criaturas mortales. Tal explicación pone en práctica el principio de compensación que evidentemente el autor se toma muy en serio[4]. Al mismo tiempo, se justifica

[2] También Safo (ver antes p. 172) e Íbico (luego p. 271) presentan jóvenes favorecidos que han crecido bajo los cuidados de las ninfas.

[3] La lista de las diosas se completa en los versos 93 s.

[4] El tema de la humillación de Afrodita aparece dos veces más en la narración (v. 198-99, 247-55). La idea de la compensación está también en la historia del rapto del hermoso Ganimedes por Zeus; en este caso la ansiedad causada por Zeus al padre del muchacho se equilibra con el honor con que es recompensado (versos 207-17, e. d. 11 de un total de 16 dedicados a la historia). La leyenda del rapto de Ganimedes era significativa en la Grecia arcaica, en cuyas costumbres el amor a los muchachos jugaba importante papel, como podemos comprobar en la estatua arcaica hallada en Olimpia: el dios, apresurado, lleva al muchacho en sus brazos; Gaminedes tiene un gallo vivo, con el que juega; arriba en el cielo será el escanciador de los dioses (ver antes p. 171 y 178, y luego p. 269 s.).

el relato. Mostrará a la diosa vencedora y vencida, presa en los seductores engaños cuyo origen es ella misma, y cómo la universalidad de su poder se extiende a ella misma. También en esto el principio de compensación.

En nuestro análisis, los elementos doctrinales aparecen más toscos y abstractos que en el texto mismo, donde están incorporados en la viva descripción. Los otros cuatro largos Himnos son menos teológicos que el de Afrodita[5]. Los llamados Himnos Homéricos se distinguen enteramente de la poesía religiosa que encontramos en otros pueblos. En ninguna parte, la alabanza a un dios toma la forma de un interminable catálogo de sus propiedades y poderes[6]. En ninguna parte, se ha hecho el intento de trazar de modo definido la imagen del dios en claras y firmes líneas. Ni el poeta sigue el ejemplo de muchos himnos orientales en los que se amontonan, al azar, atributos y expresiones en torno al dios celebrado cuya figura se disuelve en un informe brillo de esplendor y majestad. Los Himnos no tienen la pretensión de revestir las verdades de la fe con las únicas palabras correctas, fijadas para siempre. No han compuesto estas canciones sacerdotes sino piadosos aedos. Ninguno de ellos está sujeto a un culto ni sometido a un ceremonial, y ninguno se cierra en el rígido ropaje de un *pathos* sagrado y uniforme. Los Himnos podían ser recitados tanto en reuniones festivas como en solemnidades públicas, porque ellos mismos creaban la atmósfera necesaria. Son las piezas más originales de la poesía griega y una de sus más vivas creaciones. La libertad divina que ha de ser celebrada junto a la divina excelsitud encuentra en los Himnos expresión tan exacta como antes en las epopeyas (ver más arriba p.. 65 s.). Cada uno de los himnos largos tiene su peculiaridad. Se diferencian entre sí más que las correspondientes secciones de la epopeya.

Aunque el estilo del lenguaje tiene muchos rasgos comunes con la épica, los poemas presentan rasgos de una época post-épica. Esto se evidencia, por ejemplo, en el modo narrativo del *Himno a Deméter.* Fue compuesto en el Ática, quizás en el tiempo en el que Solón empezó a escribir (más arriba p. 211 s.), y constituye, junto con los fragmentos de Solón, la poesía ática más antigua conservada. Deméter, tras perder a su hija, ha caído en el dolor y se presenta, en la figura de una anciana, en las fuentes de la ciudad de Eleusis. Tres hermanas la encuentran allí y lo cuentan a su madre, quien dice soliciten de la anciana venga a su casa para cuidar al niño pequeño. Las tres hermanas vuelven al pozo a buscar a la diosa (v. 174):

> Como las corzas y ternerillas en verano / saltan por las praderas, ya saciadas de pasto, / así ellas, recogiendo los pliegues primorosos / del vestido, se

[5] Es, sin duda, una exageración hablar de «teología» en el Himno a Afrodita, porque la palabra sugiere un sistema elaborado de doctrinas precisas, obligatorias para los fieles. Debieron pasar muchos siglos antes de que los griegos se ocupasen de tales cuestiones (ver luego p. 315 y 413, nota 37), y, por lo tanto, el Himno apenas tiene elementos que se inscriban en esa orientación. Las partes «teológicas» del Himno de Afrodita han sido interpretadas recientemente por Fr. Solmsen (*Hermes,* 88, 1960, 1-13) en una discusión crítica frente a la *Teogonía* de Hesíodo y un pasaje de la Ilíada (4, 58-61).

[6] Con excepción del Himno a Ares, que por su contenido, más reciente (p. e. Ares se identifica con el planeta Marte) y su forma (interpelación continua del dios), es diferente de los otros.

lanzan al camino de carros; / sus cabellos ondean en sus hombros, parejos / a la flor de azafrán, y encuentran a la diosa / donde antes la dejaron y la llevan a casa / de su padre. Camina, el ánimo oprimido, / la cabeza velada, siguiendo a las muchachas, / y el peplo sombrío se enreda en sus pies. / Raudas llegaron a la noble morada de Céleo / atravesando el pórtico, donde la augusta madre / se halla junto al pilar del sólido tejado, / teniendo en su regazo al lozano retoño. / Corrieron las muchachas; pisa el umbral la diosa / y, llegando hasta el techo, llena todo el divino resplandor.

Este pasaje revela el *tempo,* mucho más rápido, de una nueva época, que ya no es la de la epopeya. En los últimos versos, encontramos un cuadro elaborado de un modo como apenas podía hacer la vieja epopeya. En un grupo cerrado, se sienta la madre con el niño en brazos, a su lado, las hijas jóvenes y, al fondo, el pilar que soporta la artística techumbre; en frente, la diosa que llena la puerta con su grandeza y la luz que irradia[7]. Este estilo poético recuerda ya el arte plástico del siglo sexto con su modo vivo de narrar, su gracia y dignidad elegantes y su refinamiento ceremonioso[8]. Cuanto más avanzamos en el siglo sexto, tanto más se aproxima el arte plástico al literario en sus ideales compartidos[9]. Antes, las artes iban, por razones que no conocemos, por caminos muy diferentes.

[7] El texto continúa hablando del susto de la mujer ante la poderosa apariencia de la diosa; del mismo modo que Anquises queda afectado en el Himno a Afrodita cuando la diosa se muestra en su verdadera figura. En ambos casos, la situación en la que la grandeza del dios se hace patente, se deriva espontáneamente de la propia acción. Por el contrario, el Himno a Apolo comienza abruptamente con una escena en la que, sin motivo, todos los dioses (¡no los hombres!) se asustan de Apolo, cuando entra en la sala de Zeus con su arco mortal. No se sabe por qué aparece así Apolo en el Olimpo. El poeta ha puesto sólo en escena la imagen de la representación típica de Apolo en la escultura.

[8] Como el Himno a Deméter es todavía del siglo séptimo (Martin P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Religion,* München, 1941, tomo I, p. 440), la poesía primero, y el arte plástico después, adoptaron ese estilo.

[9] Ver T. B. L. Webster, *Greek Art and Literature*, 530-400. (Oxford, 1939).

3. LA FILOSOFÍA PURA: TALES, ANAXIMANDRO, ANAXÍMENES Y PITÁGORAS[1]

Poco después del comienzo del siglo sexto, probablemente antes de que Ferécides encendiese la turbia luz de su teología cosmogónica, salió en la Jonia asiática el sol de la filosofía pura para dar al mundo una luz destinada a alumbrar siglos y milenios. Sólo en esta nueva fase se puede hablar de filosofía «pura». Si echamos la vista hacia atrás, vemos que la filosofía de Hesíodo (aproximadamente un siglo antes del momento en que ahora nos encontramos) estaba todavía presa de los mitos tradicionales; incluso sus nuevos hallazgos fueron pensados y expresados bajo un revestimiento mítico. Forma esto parte de la misma actitud que condujo a Hesíodo a llevar a cabo un sistema cerrado, sólo por lo que respecta a los mitos (y con grandes lagunas), mientras que su filosofía se limitó a impulsos aislados en diferentes direcciones. Así, encontramos en él teorías sobre la fuerza y el poder, que se justifican por estar al servicio de Dios (p. 108-10); sobre la miseria de la humanidad, cuyo significado vital, Zeus «ha escondido» (p. 122), constantemente acechada (la humanidad) por males que actúan espontáneamente, mientras que a la «esperanza» le es negado el libre acceso a la realidad (p. 123 s.); y en especial la teoría acerca de lo que llamamos «ser y no-ser», y del «umbral» o «frontera» que hay entre ambos, de la que el ser se origina (p. 110-15). En los tiempos posteriores a Hesíodo, como sabemos desde hace poco, se especuló ampliamente sobre los principios a los que el universo debe su nacimiento y estructura, en un plano cada vez más abstracto. En la segunda mitad del siglo séptimo, encontramos, de modo sorprendente, en *el lírico coral* Alcmán, un discurso sobre la pareja complementaria de fuerzas primitivas *Poros y Aisa*, otras veces denominados *Poros y Tekmor*, es decir, en nuestro horizonte conceptual, «posibilidad abierta» (o «accesibilidad») y «definición obligada» (ver más arriba p. 163 s.)[2]. Sobre

[1] Los fragmentos de los filósofos se citan por: *Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch*, de Hermann Diels, 6. 5.ª ed. de W. Kranz (Berlín, 1951). Están numerados, como p. e., «28 Parménides»; en las ediciones anteriores la numeración era diez números menor: «18 Parménides». Los fragmentos con la A (p. e. «28 Parménides» A 47) se refieren a textos de otros autores sobre doctrinas del filósofo correspondiente; los fragmentos con la B (con frecuencia sólo con el número) son textos originales del filósofo en cuestión.

[2] Aunque las explicaciones del comentador son confusas, y aunque introduce, anacrónicamente, en la lectura del texto modos posteriores de pensamiento, se puede asegurar lo siguiente: 1.º Alcmán ha llevado a cabo especulaciones sobre el mundo natural; 2.º Su especulación dispuso de la suficiente libertad como para variar el nombre y el concepto de uno de los términos de la pareja conceptual; 3.º Para él tales especulaciones eran conciliables con la religión tradicional y con la leyenda, en cuyo marco se mueve. Por el contrario, resulta problemático el papel de «Thetis», de

ambos principios, se basa, por una parte, la existencia humana, puesto que nos son dadas ciertas aperturas atractivas *(Poros)*, mientras que otras nos las cierra el destino *(Aisa)*; una analogía moderna y más lejana sería la pareja conceptual «libertad y orden». Por otra parte, estas mismas fuerzas, como parece pensó Alcmán, hicieron la separación del «día» y la «oscuridad», de donde se originaron el sol y la luna, los movimientos regulares y fases de ambos en el espacio y el tiempo (cf. τέκμαρ en Apolonio, más abajo p. 245, nota 5). Y de esto depende naturalmente el curso de las estaciones, el clima y la vida y muerte de plantas, animales y hombres (ver, p. e., Aristot. *De gener. anim.*, IV a. E., 777 b 26 ss.)[3]. Todo esto es ya muy diferente de la creencia de Hesíodo, según la cual a partir de la «oscuridad» y la «noche» fue procreada «la claridad celeste» y el «día» (más arriba p. 110), mientras que en un tiempo posterior recibieron la existencia las tres hermanas «sol, luna y aurora» (*Teog.* 371-74). Pero también las especulaciones de Alcmán, pese a su agudeza, estaban incorporadas al complejo de la religión y mitología tradicionales. Llama al par de principios «dioses antiguos y venerables» y hace que esta información se la proporcionen las Musas, a las que hace retroceder en el tiempo para tal fin[4]. Además, según nuestros conocimientos actuales, nadie, ni antes ni después de Alcmán, ha sabido de esta «antiquísima» pareja divina, y su tenue revestimiento mítico deja ver un contenido filosófico[5].

quien habla como poder ordenador del mundo. Quizás se puede aventurar que Alcmán no habla de Θέτις (Gen. Θέτιδος), sino del laconio θέτις (o σέτις) con el genitivo θέτιος (ático θέσις), en el sentido de «orden, posición» (ver el frecuente ἔθηκε = *fecit*, »*hizo*»). La palabra aparece primero en Píndaro, *Olim.* 3, 8: Píndaro se propone hacer una canción con «una mezcla apropiada de lira, sonido de flauta y ἐπέων θέσις ("forma", "ordenación", "configuración")». Por otra parte, el dórico -τις (ático -σις) no es frecuente (E. Schwyzer, *Griech. Gramm.* I, p. 270, n.º 4), y en el Fr. 109 de Alcmán no se dice μασήτιος, sino μαθήσιος. Nos gustaría saber si realmente Alcmán, como supone el comentador, ha ideado algo así como una original ὕλη τεταραγμένη καὶ ἀπόητος, semejante a la *rudis indigestaque moles* de Ovidio (*Metam.* 1, 7). Ver luego, acerca de los dos pasajes filosóficos de Alcmán, p. 297, nota 25.

[3] Si quisiéramos buscar una analogía lejana de la pareja conceptual de Alcmán en la ciencia actual, podríamos pensar en la interacción entre azar impredictible y necesidad de las leyes, como en las turbulencias de la materia cósmica o en el desarrollo de las especies. Con tales analogías no se pretende retroproyectar ideas modernas en la época de Alcmán, que no tendría sentido. Más bien, nos ayudaría a comprender el significado de ese par complementario de conceptos del siglo séptimo, considerarlos como un germen potencial, a partir del cual se habría desarrollado el par moderno, aunque de hecho no conste tal conexión continua.

[4] En su poema cosmogónico, Alcmán retrocede en el tiempo mucho más de lo que es común en la poesía, y esta era la razón por la que en la introducción se dirige a las Musas como hijas del cielo y la tierra (ver también Píndaro, *Nem.* 3, 16), de manera que puedan dar el poeta información más auténtica sobre los primeros pasos de la génesis del mundo, que si hubieran sido, como comúnmente se supone, dos generaciones más jóvenes, a saber, hijas de Zeus y de la Memoria, es decir, hijas del señor de la realidad y del recuerdo de lo experimentado en tiempos primitivos (ver *Il.* 2, 485). Aun así, las Musas no pudieron estar presentes en ese comienzo, pues es impensable que existieran antes del mundo. Hesíodo no se extrañaba de que las hijas de Zeus le instruyesen acerca de las cosas primeras (ver *Teog.* 53-62 y 114 s.). Alcmán mismo menciona (en *Oxyrh.* Pap. 2389, Fr. 4, col. 2, 9) a las Musas y a Mnemosine juntas en nominativo.

[5] Queda abierta la cuestión acerca del origen de esas ideas. En todo caso, estamos en presencia, por primera vez, de un auténtico testimonio de un sistema cosmológico primitivo, comparable a los que, más tarde, se atribuyeron a un «Orfeo» o a un «Museo» (la expresión τὰ εἰς Μουσαῖον ἀναφερόμενα se repite en 2 *Vorsokr.* B 2, 14 y 15); donde confluyen las más diversas teorías en una masa amorfa. Hay, al menos, tres tenues hilos que conectan el material de Alcmán con una u otra

Sin embargo, ahora, al comienzo del siglo sexto aparecen, libres y autónomos, nuevos pensamientos que sobreviven y generan, a su vez, sin interrupción, otros pensamientos. Cada vez más, irá dominando la filosofía griega las cabezas y corazones de la antigua humanidad. Un filósofo animado de ese espíritu regirá occidente desde el trono imperial romano. Y habiendo penetrado el conocimiento y la vida de los hombres desde Babilonia hasta España y desde África hasta el Rhin, sobrevivirá a la conversión del mundo antiguo al cristianismo e impregnará la nueva religión. Ya en sus comienzos, el cristianismo está influido por la filosofía griega y después absorberá el platonismo y el sistema de Aristóteles. En el Catolicismo de nuestros días, la filosofía griega sigue viva, y en nuestras ciencias, nuestro pensamiento en general, e incluso nuestra vida espiritual[6], su influjo es de importancia decisiva.

Por lo que sabemos, esta filosofía pura, liberada de asociaciones ajenas, surgió repentinamente y sin causa visible. En un territorio fronterizo, en el que se mezcló la sangre de las naciones, y en el que lucharon y se contagiaron las culturas del oeste, del este y del sur, y en un tiempo en el que, el agotamiento por dentro y el despotismo por fuera, amenazaban paralizar el espíritu griego de aventura, surgió, como un milagro, un mundo nuevo de pensamiento, auténticamente griego. Las mismas colonias jónicas habían moldeado anteriormente la religión homérica, también ella, a su modo, era una formación específicamente griega. Desde Jonia, se había extendido a la nación griega entera la religiosidad épica. Y, de nuevo, fueron jonios los que dejaron de lado esta religiosidad para abrir paso a nuevos pensamientos. Durante largo tiempo todavía, el movimiento filosófico estuvo a cargo de los colonos griegos del este y del oeste. La Grecia materna quedó atrás, porque, a diferencia de los pueblos colonizados, no había realizado una ruptura con su pasado y no era capaz de aventurarse en novedades radicales.

Es radical en todos sus aspectos esta nueva Filosofía, que se constituye como disciplina por derecho propio. Busca en el mundo y en la vida leyes inteligibles que no dependen del azar sin sentido ni de la arbitrariedad personal, y por eso no comienza con dioses personales, y la religión popular tiene en ella poco que decir. No habla con ejemplos sino en general, no con símbolos sino directamente y, por eso, desdeña el mito, que había dado a las ideas filosóficas de Hesíodo, en parte, su contenido, y en parte, al menos, su

de esas figuras legendarias: el uso de la palabra τέκμαρ para el movimiento estelar en una cosmogonía que Apolonio (Argon. I, 496-500) pone en boca de Orfeo (ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν ἄστρα, σεληναίης τε καὶ ἠελίοιο κέλευθοι); la misma palabra (pero en el sentido de «marca distintiva») aparece también en «Museo» B 7 (de Εὐμόλπῳ τῷ υἱῷ ἔπη, ver A_1) = Hesíodo Fr. 164 Rzach; hay también una cronología más temprana de las Musas en «Museo» B 15.

Sobre la regresión de Ferécides a una cosmogonía primitiva, ver p. 235-237.

[6] Nuestra vida interior está en buena medida detreminada por nuestra auto-interpretación, e. d. por teorías. Esto se confirma al estudiar épocas anteriores. Por ejemplo, los diferentes personajes de los dramas de Shakespeare, que nos parecen tan vivos, fueron configurados con ayuda de la antigua doctrina, renovada en el renacimiento, de la tipología humana según los cuatro temperamentos. En principio, nuestro caso es igual: hay una interacción entre las eventuales teorías sobre la naturaleza humana y nuestra vida efectiva interior y sentimental. Nos entregamos más fácilmente a las emociones que están más próximas a las teorías dominantes, o por conocimiento directo de las teorías, o por el rodeo de la literatura y el cine que se basan en ellas.

forma. En cuanto verdadera filosofía, no se ocupa de lo meramente efímero del presente o el pasado, y no acepta, sin más, nada esencial, sino que busca la realidad tras la apariencia que las cosas presentan. Con ello se sitúa en oposión diametral al movimiento que mueve la poesía desde Aquiloco. Los poetas enseñan a aceptar la experiencia fugaz, tal como se nos da, como lo primero y lo último, la existencia, según ellos, tiene un solo plano y todo lo real debe ser experimentado, gozado y sufrido en esta nuestra vida, sin residuo. Los filósofos reconocen en el mundo y en la vida diversos niveles y, en tanto que la poesía enmudece a ratos, ellos prosiguen una metafísica activa y espontánea.

La filosofía de esta época fue caracterizada por Aristóteles como «filosofía natural», pero tal denominación sólo es útil si definimos un concepto de «naturaleza» que encaje con esas especulaciones. En primer lugar, el hombre está totalmente incluido en la «naturaleza». Sólo a partir de los Sofistas y de Sócrates se considera el hombre como el único ser que se mueve en un mundo específico. Tal mundo, como algunos Sofistas han puesto de relieve, está constituido por una «ordenación» (θέσις), y su «ley» (νόμος); es un mundo ético-social, que, en muchos aspectos, entra en conflicto con la «naturaleza» y debe ser rectificado en consecuencia: la «ley» debe ceder ante su oponente la «naturaleza»[7]. En ese momento, Sócrates hace que la filosofía vuelva desde la totalidad del universo y «desde el cielo a las moradas de los hombres», para, en cuanto ética, dar rectitud y apoyo a los hombres en su caminar errante (Cicerón, *Tuscul.* 5, 4, 10). Para un filósofo moral como Sócrates no tiene gran importancia qué pueda significar la «naturaleza» como un todo. En referencia a esta reacción posterior, que cambió de signo el valor de lo elaborado hasta entonces, se ha dado en nuestros días al conjunto de esos filósofos arcaicos el sobrenombre de «presocráticos», un nombre que ellos, naturalmente, nunca hubieran podido imaginar. Para los llamados presocráticos el hombre es todavía un fragmento de la naturaleza; no se sitúa en contra del mundo extrahumano, sino que es un miembro de ese mundo. Vive en y desde la única ordenación que todo lo domina, incluidos los astros del cielo. Así, por ejemplo, explica Heráclito (Fr. 114, más abajo p. 365 s.) que todas las leyes humanas se alimentan de una sola ley, general y divina, y que nuestro pensamiento y actividad se fortalecerá y asegurará en conexión con esa ley racional y universal. Aquí no se entiende por «ley» algo puesto artificiosamente y que a menudo contradice la «naturaleza», sino que, por el contrario, se alimenta del sentido de la «naturaleza» global, y constituye una medida para el hombre. Toda desviación de ella es errónea, irracional y, en último término, ineficaz.

En segundo lugar, puesto que el hombre ha de ser entendido «fisiomórficamente», también la naturaleza se entenderá antropomórficamente. No existe la noción de un puro mecanismo natural, radicalmente diferente de las numerosas ordenaciones en las que actúa una voluntad en función de un objetivo, y, por eso, queda muy lejos de estos pensadores arcaicos la moderna «investigación de la naturaleza». No se conforman con hechos limitados y objetivos limitados, sino que, ante todo, buscan ideas capaces de comprender

[7] Ver Félix Heinimann, *Nomos und Physis*, Basilea, 1945.

simultáneamente el mundo mecánico y el mundo de la voluntad y del espíritu. Pero, al mismo tiemo, el ánimo investigador de estos hombres les conduce a muchos temas que nosotros asignaríamos a las ciencias de la naturaleza, y, gracias a la extraordinaria energía y capacidad de adaptación de sus mentes, llegaron a ideas y conclusiones que son cualquier cosa menos efímeras y primitivas. Muchas han sido reactualizadas por la más moderna ciencia natural.

Estos tempranos pensadores comenzaron y terminaron con un saber metafísico que intenta explicar, en un solo rasgo, el mundo y su curso, incluida la existencia humana[8]. Cada filósofo formuló una única tesis cerrada acerca de la esencia de las cosas en general. En caso de escribir, cada uno redactó un librito[9] que, después, cuando los libros tuvieron título, recibió el título monumental de «Sobre la Naturaleza». En cada caso, la enseñanza versaba sobre la cuestión: cuál es el fondo auténtico de todo, y, en consecuencia, de cada individuo; y, de qué manera cada individualidad deriva de esa base. En cada caso, se trata de una hipótesis que se autojustifica. La pregunta tiene sentido sólo cuando recibe su respuesta; sólo la realización de esa penetración a través de la multitud multicolor de las apariencias hasta lo que, según la hipótesis, subyace a todo, demuestra que tal penetración era posible y necesaria. El conocimiento no se adquiere por inferencia, sino que se aportan de buen grado toda clase de hechos apropiados para fortalecer la tesis. Una intuición genial encontró la meta antes que el camino que debía conducir a ella, y descubrió, por puro razonamiento, sin una fundamentación suficiente, un considerable número de principios de los que se sirve la ciencia de nuestros días. Medidas por nuestra ciencia actual, la ciencia y la filosofía griegas aparecen extraordinariamente ricas en ideas y excesivamente apresuradas en sus afirmaciones. No estaban interesados por una lenta y paciente construcción en la que el trabajo de cada uno fuese meramente un trabajo parcial, sin la esperanza de experimentar la plenitud del todo, y probablemente sin idea del sentido y la importancia de lo que se esfuerza por investigar. El filósofo griego de la época arcaica vivió la osada seguridad de que le era accesible personamente el conocimiento pleno de la esencia del mundo, y se atrevió a transitar el camino directo abierto hacia la meta sin enmascarar su ambición con pretextos utilitarios. La voluntad de saber y entender no necesitó, entre los griegos, ninguna justificación externa.

Respecto a las cuestiones externas que rodearon el ejercicio de la filosofía, no sabemos nada. Probablemente, al principio, el número de los iniciados era escaso, pero, en todo caso, se dio siempre una continuidad, y los grandes pensadores encontraron eco a sus pensamientos. Sus palabras fueron oídas, sus escritos leídos y se extendieron por los países de lengua griega.

[8] Ver Georg Misch, *Der Wewg in die Philosophie* (Leipzig, 1926, tomo I de la 2.ª ed. Berna, 1950).

[9] Parece que estos libros no estaban destinados, en primer término, a una lectura solitaria, sino que eran leídos y comentados trozo por trozo; sólo así podía ser entendido y valorado su rico y condensado contenido, si sus ideas, en principio extrañas, eran discutidas circunstanciadamente con los oyentes. Así, Heráclito, al principio de su obra (ver luego p. 349) alude al diálogo con otros sobre su *Logos* (con la observación característica de que su enseñanza ha quedado sin fruto). Aun en tal caso, tal confrontación con el público podía servir para posterior clarificación de sus pensamientos y una mejora de su obra.

Sólo fragmentariamente conocemos las obras de los antiguos filósofos, sobre todo, en citas literales de pasajes sueltos que encontramos en muchos escritos posteriores. Además de estos fragmentos originales, poseemos un rico material «doxográfico», es decir, indicaciones de autores posteriores sobre las enseñanzas de los antiguos filósofos. Platón habla ocasionalmente de ellos, y Aristóteles da una visión sistemática de las teorías de sus antecesores. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, redactó una obra sobre las *Doctrinas de los físicos* (investigadores y filósofos de la naturaleza). A este libro, se retrotraen, directa o indirectamente, la gran masa de noticias doxográficas que poseemos. La obra de Teofrasto no se ha conservado pero los numerosos escritos que de ella derivan permiten una reconstrucción aproximada[10], y dan una idea de su carácter. En la elaboración de su libro, Teofrasto procedió probablemente sometiendo a la literatura filosófica entera, desde los Milesios hasta Platón, a un catálogo de preguntas[11] basadas en la problemática aristotélica. Con el material así seleccionado, se sistematizaron las soluciones propuestas por los filósofos primitivos a cada uno de los principales problemas aristotélicos, y esas soluciones fueron valoradas críticamente, en función de los puntos de vista de Aristóteles[12]. Es evidente que, para nuestro propósito, las indicaciones doxográficas de Aristóteles y Teofrasto han de ser aprovechadas con suma precaución[13]. Todo pensamiento es susceptible de deformación cuando es reformulado por un informador, y esto ocurre especialmente en el caso de los pensamientos filosóficos cuando son reproducidos por otro filósofo con distinta filosofía. Además, Aristóteles y Teofrasto se vieron forzados para sus fines a extraer las antiguas ideas de su contexto original y organizarlas en una nueva sistemática que, a menudo, no era adecuada[14]. Continuamente obtuvieron de un libro respuestas a preguntas que nunca se le habían ocurrido a su autor[15]; y tuvieron también que ignorar lo que era significativo para su propia problemática, aunque fuese importante en el sistema original. Ni Aristóteles ni Teofrasto quisieron exponer una historia de la filosofía en cuanto tal[16]; y su intención no era reproducir los pensamientos de los viejos investigadores exactamente como habían sido propuestos por sus autores, sino utilizarlos como materiales para la realización de las doctrinas aristotélicas. Teofrasto era

[10] Tal reconstrucción se ha hecho en la obra monumental: *Doxographi Graeci*, collegit... Hermannus Diels (Berlín, 1879).

[11] Las preguntas se dirigían: a los principios que sirven de fundamento al mundo; a la divinidad; a la génesis y constitución del universo; los astros y los fenómenos climatológicos; al alma y la aparición de la percepción y el conocimiento; a los cuerpos y su constitución.

[12] Sobre la estructura de la obra de Teofrasto, ver O. Regenbogen, R-E. Supl. 7, 1535 s.

[13] La cuestión de la fiabilidad de Aristóteles ha sido tratada sistemáticamente por H. Cherniss, *Aristotle 's Criticism of Presocratic Philosophy* (Baltimore, 1935).

[14] Aristóteles utilizó en una ocasión la expresión ῥυθμίζειν para designar la «reorganización» de un material original (*Met.* 1075 b 12, ver Cherniss, p. 363).

[15] Un ejemplo particular e instructivo de interpretación distorsionada, sin atención al contexto, lo ofrece Aristóteles en el *De Anima*, 427 a 25. Ahí cita unos versos de la *Odisea* (18, 136 s., tratados antes en la p. 138); «Pues la mente del hombre en la tierra cambia como el día que envía el padre de los hombres y los dioses», y encuentra expresada en ellos la teoría según la cual percepción y pensamiento son lo mismo (ver luego p. 342, nota 37, y Cherniss, p. 313, nota 86).

[16] Lo que habría sido superfluo, pues los escritos originales eran entonces accesibles a los interesados.

consciente de que distorsionaba los antiguos sistemas al proyectarlos en el plano aristotélico, y, en ocasiones, nos suministra indicaciones de gran ayuda[17]. Por eso, no podemos aceptar, sin más, las noticias doxográficas sin compararlas, si es posible, con los textos auténticos, de modo crítico. En segundo lugar, la interna consecuencia de los sistemas de que hemos hablado podría ser aprovechada para orillar dudas y colmar lagunas de la tradición. Por último, puede también traerse a colación la lógica del desarrollo histórico. Pero los dos últimos criterios no son fáciles de manejar, pues apenas hay filósofo que persiga sus pensamientos hasta sus últimas consecuencias, y la historia de la filosofía nos muestra tanto líneas evolutivas torcidas e incompletas como rectas y continuas. El resultado de todo esto es que la seguridad y completitud con las que podemos recuperar los pensamientos de los antiguos filósofos varía caso a caso, siendo la más importante de las variables la existencia de textos originales significativos[18].

Del primer filósofo de la serie de los llamados filósofos jonios de la naturaleza no tenemos ninguna obra original. Y no sólo nosotros: también en la antigüedad tuvieron que atenerse a la tradición oral y a testimonios posteriores en escritos de otros. Tales nunca escribió un libro.

Tales vivió al comienzo del siglo sexto, en Mileto, la ciudad mayor y más importante de Jonia[19]. Se dice que supuso el agua como fundamento del mundo (11 Tales A 12). Sin embargo, él mismo no utilizó el término ἀρχή («principio, fundamento») (12 Anaximandro A 9). Mantuvo la teoría según la cual la tierra flota sobre el agua, y los terremotos se explican por movimientos de la superficie que soporta la tierra (A 12; 15). Tales informes sobre su enseñanza parecen verosímiles, pero, como no tenemos ningún texto original auténtico, no se puede afirmar nada con seguridad sobre su verdadero sentido. En lo sucesivo, nos conformaremos con generalidades y suposiciones que no pasan del nivel de posibilidades.

Mientras que Hesíodo consideró la Tierra como la madre originaria de todo, ninguno de los llamados filósofos de la naturaleza pensó que la tierra fuese «fundamento» o principio del mundo. Sus especulaciones metafísicas no buscaban el núcleo esencial de todo en algo sólido, tangible y familiar, sino en algo sutil, fugitivo y difícil de captar. Para Tales, si es cierta la tradición, eso es el agua. Pero con la palabra «agua» no pensaba en el agua natural, corriente. Cometemos un malentendido si entendemos las afirmaciones de estos filósofos

[17] 21 Jenófanes, maestro de Parménides, estableció la tesis (parmenídea) de la unidad y totalidad del Ser (= del cosmos), pero añade que la tesis de Jenófanes no pertenece a ese contexto, pues Jenófanes no hablaba del cosmos, sino de la unidad y totalidad de Dios».

[18] Si queremos evitar ilusiones sobre nuestra situación, deberemos retener estos dos hechos: 1) De los cuatro primeros filósofos posteriores a Hesíodo (Tales, Anaximandro, Anaxímenes y Pitágoras) sólo poseemos una frase original. 2) Tal frase comporta un pensamiento fundamental del que la tradición doxográfica no da la menor noticia aparte de citar meramente el pasaje (ver luego p. 254). Sin embargo, en tanto que tengamos el mínimo elemento de material original, una combinación crítica de la tradición directa e indirecta, en circunstancias favorables, puede producir resultados satisfactorios. Un ejemplo, particularmente claro en: *Frühgriech. Denken*, p. 183-85, sobre Parménides A 37 y B 10-15.

[19] Su padre tenía un nombre cario; la familia descendía de colonos fenicios, y era una de las más notables de la ciudad.

griegos primitivos en el sentido de que la «materia fundamental» del mundo es la materia agua, la materia aire, o la supuesta materia fuego. El concepto de «materia» sólo apareció mucho más tarde en oposición al de «forma» o «fuerza»[20]. La categoría principal de la época arcaica es más bien la de cualidad, y por «agua», «aire» o «fuego», se pensaba, en los portadores de determinadas propiedades características. Cuando Semónides, como hemos visto (p. 200), hablaba de que algunas mujeres estaban hechas «de la zorra», o «de la abeja», no pensaba en una materia sino en ciertos caracteres. Cada nombre animal representaba una determinada cualificación natural, que se diferencia de otras cualificaciones por un complejo de propiedades que le eran subordinados. Y precisamente esta doctrina de Tales, del agua activa y de la tierra pasiva, puede ser aclarada por el mismo Semónides, su contemporáneo, el más antiguo testimonio de tal modo de pensar, del que conservamos textos originales. Hablaba de mujeres que están hechas de tierra, y otras hechas de mar. «Tierra» era la cualidad de lo pasivo, inerte, básico, y «mar» la de lo activo, móvil y espontáneo, que cambia y se mueve por sí, sin estímulo externo (ver más arriba p. 200). Para Tales, puede haber significado «tierra» el complejo de cualidades bajas, que incluyen la pasividad, el peso, la solidez, y «agua» el complejo de cualidades altas, que incluyen lo que llamamos «movilidad, fuerza, vida» (ver 21 Jenófanes B 29 s.). Puede con ello haber llamado la atención sobre el agua que se desliza en los ríos, corre por los torrentes y golpea poderosa en las olas del mar. De igual modo, su presencia vivifica el suelo y hace crecer las plantas, mientras que su ausencia destruye la vida; y, cuando la fuerza fugaz del agua se evapora y desaparece, sólo queda la materia muerta, rígida y quebradiza. Podemos imaginarnos que Tales interpretó el mundo entero como el juego de ambas cosas opuestas «agua» y «tierra», ejerciendo, por así decir, el agua la función del alma y la tierra la función del cuerpo. Pues podemos leer que la fuerza de atracción de la piedra magnética y del ámbar[21] le sirvió de confirmación de que también en las piedras hay «alma» o «vida» (ψυχή) (A 1, 24; A 3). Y en caso de que realmente enseñase que todas las cosas están llenas de dioses, entonces habría identificado la fuerza vital con la fuerza divina. Pero todo esto es simple conjetura.

Del siguiente filósofo de la lista, Anaximandro (nacido en torno al 610), sabemos mucho más. Dejó un escrito del que, al menos, conservamos una frase muy próxima a la redacción original. Como Tales, era un milesio, y en el siglo cuarto, proyectando sus conceptos retrospectivamente, se le consideró «discípulo» de Tales. En todo caso, hay una cierta conexión entre las doctrinas de ambos, pues Anaximandro incorporó la teoría del agua de Tales a sus propias teorías, aunque jugando un papel subordinado (ver luego p. 352 s.). Acerca del

[20] En nuestros días asistimos al abandono de la idea según la cual hay un número de sustancias (con ciertas cualidades) y un número de fuerzas (con ciertas regularidades) como si fueran dos grupos separados de fenómenos independientes. Se reconoce a ambos como manifestaciones diferentes de la misma cosa que no puede definirse sólo en términos de materia o en términos de fuerza. El pensamiento arcaico griego ya había operado, de modo ingenuo pero significativo, con cualidades constituyentes, sin distinguir entre materia, propiedades y fuerzas inmanentes.

[21] Fueron encontradas magnetitas en las proximidades de Magnesia, ciudad del Asia menor; de ahí su nombre. La fuerza de atracción del ámbar (en griego *elektron*) era conocida en fecha muy anterior.

fundamento del mundo hizo Anaximandro una afirmación de carácter muy diferente de la de Tales. Explicó que el *Apeiron* es el «comienzo» o el «principio» (ἀρχή) de todo y de cada cosa que existe. El término griego ἄπειρον puede ser traducido por «ilimitado» o «indeterminado», y parece que Anaximandro quiso unir ambos sentidos en la misma palabra, pues la palabra πείρατα no fue utilizada como «límite» solamente, sino también como cierta definición y determinación. Trasladada a nuestros conceptos, significa la teoría que todo lo que se realiza procede de lo posible (en lugar de como, según Hesíodo, el mundo pasa inmediatamente al «vacío»), o, más exactamente, que cualquier realidad determinada se despliega desde un trasfondo de posibilidades indeterminadas que se mezclan entre sí por no tener contornos definidos, de manera que tampoco su suma es definible y limitada[22]. Según la manera arcaica, no podía representarse Anaximandro una cualidad determinada sin acompañarla por su opuesto polar. Lo que es limitado deberá delimitarse frente a su opuesto. Por eso, según su doctrina, las realidades evolucionan de manera que, en su momento, a partir de lo ilimitado-indeterminado aparece un par de cualidades determinadas contrapuestas. Después, cada una de las cosas que ha llegado así a ser se hunde de nuevo en lo ilimitado-indeterminado, al mezclarse los opuestos que se habían engendrado, perdiendo su especial naturaleza (12 Anaximandro A 9; 10; 16). La multiplicidad variopinta de cualidades perceptibles fue reducida, según esto, por Anaximandro, a un único par de opuestos «lo caliente y lo frío» (A 10). Evidentemente, consideró lo claro, ligero, móvil, vivo, etc., como modos de lo «caliente» y la oscuridad, pesadez, pasividad, inercia, etc., como modos de lo «frío». Mediante el continuo juego dinámico de estos opuestos, el mundo de la realidad está en perpetuo cambio y movimiento (A 11); por el contrario, el *apeiron* está, por su indiferencia, libre del devenir, del perecer y de cualquier transformación. Es «inmortal y no envejece» (A 15; B 3), como lo eran los dioses homéricos. Pero lo «indefinido» no puede asumir las propiedades positivas de los dioses, pues donde no hay distinción no hay lugar para la caracterización positiva.

No se limitó Anaximandro a su tesis de los dos mundos: el mundo de la realidad finita que percibimos con nuestros sentidos y del que somos una parte, y ese mundo más allá, de una infinidad suprasensible y supraconceptual.

[22] Hay una prehistoria de esta nueva concepción de un *apeiron*, algo «ilimitado-indefinido». Hesíodo había llamado enérgicamente la atención hacia las «fronteras» (πείρατα) que separan todo ser determinado del no ser vacío (y del «ser-otro», ver antes p. 113-115), y la noción de *Tekmor*, «determinación» (ver antes p. 244) está relacionada con las ideas de Hesíodo. Sobre la idea de una contraposición de lo que llamamos «posibilidad y realidad» (o potencialidad y actualidad) es claramente anterior a Anaximandro (ver antes p. 123 y nota 11). Pero con Anaximandro eleva por vez primera el reino de las posibilidades a la condición de base autosuficiente del mundo. Y, en segundo lugar, si nuestra interpretación anterior es correcta sobre la base de una explicación de Teofrasto (A 9 a φύσις ἀόριστος καὶ κατ' εἶδος καὶ κατὰ μέγεθος), subrayó la importancia de esa indeterminación de las meras posibilidades. Pues en ese reino de lo «indefinido» no hay sólo elementos componentes de algo cuya realización o no realización está todavía *indeterminada*, sino que esos elementos no se *distinguen* entre sí. No encontramos ahí algo que puede ser «caliente» pero no lo es, por ejemplo, sino que está el fondo inseparado de lo potencialmente caliente o frío, una idea que más tarde reaparece en Anaxágoras, aunque con importantes modificaciones (en el comienzo, antes de que el «espíritu» separador se pusiera a la obra, todo estaba mezclado y confundido, indefinidamente pequeño e indefinidamente numeroso).

A diferencia de los metafísicos de los *Upanishads,* que buscaban sumergirse en el protofundamento de las cosas y tensar todas sus fuerzas para liberarse de los pensamientos del más acá, los metafísicos griegos se esforzaron también en una interpretación completa del mundo fenoménico. Las verdades descubiertas debían también revelarse válidas para explicar exhaustivamente la constitución efectiva de las cosas sensibles. De este modo, emprendió Anaximandro, con osadía y potencia, un análisis de la estructura de nuestro mundo que resumimos a continuación.

Nuestra tierra tiene la forma de una sección de columna, y nosotros vivimos en la superficie superior. La tierra permanece suspendida y no se cae porque se encuentra a igual distancia de las demás cosas y no hay razón para que deje su posición intermedia. Está rodeada por una capa de aire. Cuando el mundo apareció, se formó, en torno a la tierra y su envoltura aérea, una cubierta de fuego, de la misma manera que la corteza envuelve un tronco de árbol. (Así, por una diferenciación antitética, a partir de lo «indeterminado», se origina el par frío-caliente, con lo frío en el interior). Más tarde, la cubierta de fuego estalló (?) y se dividió en varias ruedas de fuego, las órbitas o esferas estelares. Cada aro de fuego consta de núcleo y envoltura; pues una capa de aire oculta el fuego por todas partes excepto en un lugar, en el que la luz brilla a través de un orificio como un agujero en una ampolla: es la estrella visible. (La esfera estelar es pues el par claro-oscuro, con la luz en el interior). En las fases lunares y en los eclipses, se cierra y se abre el agujero. Los aros estelares giran como ruedas[23]. Anaximandro estableció también medidas: la tierra es tres veces más ancha que alta, y el sol es tan grande como la tierra; el círculo lunar es 19 veces (= 1 + [2 × 3 × 3]) mayor que la tierra, y el círculo solar es 28 veces (= 1 + [3 × 3 × 3]) mayor que la tierra (A 10. 11. 21. 22).

Anaximandro fue también el primero en trazar un plano en el que estaba representada la superficie de la tierra (A 6). Se ha sospechado, con razón[24], que este plano, como más tarde el de Hecateo, pero en mayor medida, atribuyó a las tierras y mares formas geométricas simples y las ordenó simétricamente. Así, como cada rueda estelar de luz se separa de otras por la oscuridad envolvente, así también la tierra firme y seca está rodeada de agua. También la tierra se originó, según Anaximandro, por su oposición al agua. Al principio, estaba totalmente cubierta por agua, después fue secándose progresivamente, a excepción de los lugares profundos que todavía hoy están cubiertos por el

[23] Aquí aparece por primera vez la concepción de las esferas, según la cual los planetas describen círculos en torno a la tierra, análogamente a como la bóveda celeste con sus estrellas fijas parece girar en torno a la tierra. Parménides llama a las esferas «anillos» (στεφάναι, ver luego p. 341). La idea de que los recorridos de los planetas son idénticos a los anillos invisibles en los que cada planeta está sujeto, fue ganando precisión en los siglos sucesivos, y el mecanismo de rotación de los anillos y su acoplamiento relativo se fue determinando. Para explicar las complicadas órbitas y sus, al parecer, movimientos retrógrados, se supusieron nuevas esferas intercaladas. Incluso en la teoría heliocéntrica de Copérnico las esferas siguieron intactas, pero su número se redujo de 80 a 34. Sólo en el siglo diecisiete se impuso la teoría de que las estrellas se mueven libres en el espacio abierto. En la Grecia arcaica rivalizó con la teoría de las esferas la teoría que concebía los astros como cuerpos esféricos huecos en movimiento libre (ver antes p. 206, nota 24, y luego p. 361).

[24] Ver W. Jaeger, *Paideia,* tomo I, Berlín, 1934, p. 215 s.

mar; con el tiempo, también desaparecerán los mares. Según esto, para Anaximandro, el agua existe antes que la tierra, siguiendo, al parecer, el modelo de la doctrina de Tales. La sequía de la tierra se debe al sol, que hace evaporar el agua. La acción solar da lugar también al clima y los vientos. A su vez, los vientos influyen en el curso del sol y la luna, cuyos movimientos recurrentes están causados por vientos que soplan regularmente, según las estaciones (Anaximandro A 27; Herodoto 2, 24, 1 y 26, 2).

Todo lo vivo procede igualmente del agua[25]; al principio, no había tierra seca. La forma viva originaria fue la de un crustáceo con un tegumento espinoso que posteriormente se desprende. (También en el mundo orgánico reina, pues, el principio de la cápsula y el núcleo que se condicionan mutuamente; en este caso se contraponen lo duro y lo blando). La aparición de los animales tuvo lugar también por el influjo vivificante del calor solar. También los hombres son originariamente criaturas del agua. Puesto que un bebé humano es incapaz de sustentarse y, por ello, la humanidad no empezó con un niño, sino que se formó a partir de seres de otra especie. El hombre pasó, en tiempos primitivos, parte de su vida en el agua, y luego sufrió una metamorfosis. Por eso, no hay que comer peces (animales con alma) puesto que el pez es padre y madre del hombre (A 11; 30).

Al partir Anaximandro de la idea de un fundamento cósmico ilimitado, no se atuvo solamente a la existencia del mundo concreto en el que vivimos; tiene que haber innumerables mundos. Supuso que los mundos están muy alejados unos de otros, pero de modo que el conjunto constituyese una construcción equilibrada[26]; de ese mismo modo, explicó antes la suspensión de la tierra en el espacio (A 9-11; 17).

Así parece que fue la imagen del universo de Anaximandro, según los testimonios que quedan. Si algunos de sus rasgos parecen extraños, no se debe ello a una extravagante fantasía sino al despreocupado atrevimiento con el que aplica los mismos principios a los diversos ámbitos. Sospechamos también que todo tendría más sentido si pudiéramos leer los textos originales y esos otros textos de los que no tenemos ni referencia indirecta porque no entraron en el campo de interés de nuestros informadores.

Las pocas palabras originales que poseemos tienen una poderosa profundidad y un contenido al que no llegan nuestros resúmenes doxográficos. Gracias a la precisión cuidadosa de Teofrasto, conservamos, al menos, una corta frase aproximadamente en su forma original. Cuando Teofrasto recogía su material, dio con un pasaje que sonaba como el de un poeta, y cuyo flujo de pensamiento se sustraía a un análisis prosaico. Entonces renunció Teofrasto a una transcripción en términos aristotélicos y prefirió citar algunas palabras, más o menos, como él las encontró. Su informe sobre la teoría de Anaximandro

[25] Sólo con el darwinismo volvió la tesis de Anaximandro, de la misma manera que también se impuso su tesis de la multiplicidad de los mundos en la moderna astronomía. Lo que hoy se basa en una gran cantidad de observaciones precisas y razonamientos concluyentes, fue entonces la idea osada de un espíritu lanzado a lo desconocido, que tenía a su disposición un mínimo de hechos comprobados.

[26] El principio del equilibrio y compensación estaba en la mente de Anaximandro cuando establece su teoría de los pares opuestos. Ver G. Vlastos, *Class. Philol.*, 42 (1947), p. 168 s.

acerca del fundamento del universo dice (con omisiones) así: «Anaximandro... supone como principio y base de las cosas que existen... un complejo indefinido de cualidades, del que se forman los cielos y los mundos por ellos rodeados.

> «Y de lo que las cosas vienen a ser lo que son, a ello retornan, pereciendo según su deuda; pues se dan mutuo juicio y expiación por su injusticia, según la disposición del tiempo.»

Así se expresa él mismo en lenguaje poético «(A 9; B 1)[27]. Con estas pocas líneas originales, Teofrasto salvó un valiosísimo documento, pero no fácil de comprender.

Empecemos con la segunda mitad: «pues se dan...». El sujeto es todas las cosas y seres que existen en un tiempo dado. La expresión anterior «a ser lo que son» está en el original en plural. La expresión «se dan juicio mutuo» significa, según el uso griego, «son castigadas». El giro quiere decir que el castigo no ha de ser entendido como sufrimiento pasivo sino como algo activo; el infractor del derecho «da» algo a la víctima de su fechoría, y ciertamente «juicio», pues la expiación transforma la injusticia existente en derecho restaurado. En tal caso, la «injusticia» consiste en llegar a ser, y el castigo y la «expiación» en el perecer. El ejecutor, que determina el momento del castigo, es el «tiempo»[28]. «Tiempo» no era en aquella época algo meramente coordinado mediante lo que el ojo del espectador podía ir hacia adelante o hacia atrás. Más bien el «tiempo» se identifica con una fuerza impulsiva que no deja nunca en reposo el curso de las cosas[29]. El proceso continuo del mundo, según Anaximandro, da siempre el castigo apropiado de extinción a lo que ha venido a la existencia. De modo semejante, había declarado varias veces Solón su convicción de que toda culpa encuentra su expiación con el tiempo.

Ahora bien, ¿cómo debemos entender ese «mutuo» pagar la pena de los seres, volviendo, al morir, a aquello desde lo que vinieron en su nacimiento? La culpa parece consistir en esto: la cosa que viene a ser, al salir del *apeiron* y actualizarse, de modo egoísta, arrastra consigo unas posibilidades que sustrae a otras cosas que habrían podido originarse en lugar de ella. La culpa queda expiada cuando la cosa se sumerge de nuevo en el *apeiron* y retrotrae su existencia al acerbo de potencialidades para una nueva aplicación[30]. Las posibilidades que se liberan con la extinción de una entidad, dan lugar, por la mediación del *apeiron*, antes o después, a un sucesor, que gracias a ello puede originarse y ser. Cada ser es el beneficiario de la extinción de otro ser previo

[27] Teofrasto da la cita en forma indirecta: 'Εξ ὧν δὲ ςἡ γένεσίς ἐστι τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεών. διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν. Sobre la cuestión de la literalidad de la cita, ver Vlastos, nota 119.

[28] Sobre χρεών «deuda», «rectitud», ver p. e. Solón Fr. 23, 21; sobre χρόνος como ejecutor de δίκη, Solón Fr. 24, 3, ἐν δίκῃ χρόνου, y Fr. 3, 16; sobre κατὰ τὴν τάξιν, ver p. e. Platón, Leyes, 10, 904 c. 8.

[29] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 1 s.

[30] El *apeiron* es concebido en este contexto de modo plural (ἐξ ὧν ... εἰς ταῦτα), porque consta de cosas de innumerable potencialidad, que son propuestas por la actualización de algunas, y posteriormente resarcidas con el retorno a la general indefinición.

y, mediante su muerte, cumple su parte en el llenado de ese mar inmenso del que todos los seres se alimentan. Si se contempla la totalidad, todo tiene su justicia. La existencia, cuya posesión es una ventaja injusta, le es quitada de nuevo a su egoísta posesor; con ello, queda a disposición de ser otorgada a otros, con lo que el nuevo poseedor carga con la misma culpa y, en la suma total, nadie tiene motivo para quejarse. Así formulada, la teoría de Anaximandro es idéntica a la de Solón al final de la gran elegía (más arriba, p. 226 s.): sólo que Anaximandro habla del *apeiron*, y del privilegio de la existencia, mientras que Solón habla de Zeus y del privilegio de la riqueza. La finalidad de la teoría es, en ambos casos, justificar el destino; Anaximandro traslada la idea del derecho al proceso cósmico. Un problema que, originariamente, había tenido sólo naturaleza social y religiosa, se amplía grandiosamente.

La metafísica de Anaximandro se encamina decididamente a lo más alto y universal. No le basta un número infinito de mundos. Tiende a lo que es la suposición no configurada de todo lo que se configura en todo tiempo. Sólo tras este ser concebido de modo tan amplio, que, sin embargo, es siempre un ser determinado y, por lo tanto, limitado, en lo indefinido e ilimitado, es donde un intelecto que busca lo absoluto, puede por fin encontrar el último, auténtico y apaciguador, fundamento. Ya Hesíodo había intuido el fundamento del ser más allá de todo ser. En sus más osadas especulaciones, había considerado, con temor, las «terribles fuentes y fronteras» del universo y había mirado al vacío, más allá de los «límites» (ver más arriba p. 113-115). Donde Hesíodo vio una «abertura vacía», percibe Anaximandro la plenitud inmensurable de lo ilimitado, que yace presto para llegar a ser.

Esta frase inapreciable del libro de Anaximandro nos ha sido conservada por su formulación «poética» en su forma original. Anaxímenes, el tercero y último en la serie de los filósofos milesios (muerto después del 530), escribió, según los informes (12 Anaxímenes A 1), en un «jonio sencillo y objetivo», y de su libro no ha quedado nada de la redacción original[31]. En su caso, la tarea de clasificación de sus ideas y de modernización de su estilo no parece haber entrañado dificultad alguna para sus sucesores. Anaxímenes fue visto por los doxógrafos como discípulo de Anaximandro, y, al igual que Anaximandro, supuso un fundamento cósmico del que todo viene y a lo que todo retorna por disolución (B 2). Pero buscó ese principio no más allá del dominio de la experiencia, sino que explicó que es el aire el material del que todo está hecho. Con ello se abandona la metafísica al estilo de Anaximandro. Parece como si Anaxímenes conectase más bien con el viejo Tales, pero eligiendo una materia fundamental más sutil, fugaz y, por así decir, espiritual, que la suya. Aire y viento le parecieron más apropiados que agua y mar para identificarlos con la fuerza activa y creadora que todo lo penetra, pues incluso nuestro aliento vital es aire (B 2). Esta corrección emprendida por un filósofo sobre el sistema de otro la encontramos también en Solón de Atenas. Mientras que, por ejemplo, para Semónides, como para otros muchos antes y después de él, el mar era el prototipo de la voluntad espontánea, Solón señaló, con un símil político, que

[31] Acerca de la autenticidad de la frase del Fr. B 2, W. Kranz en *Hermes*, 73 (1938), 111, y en *Göttinger Nachr*, 1938, 145, no me ha convencido. La tesis de que el alma nos «dirige» (o a nuestros cuerpos), es un anacronismo.

el mar (la masa del pueblo) no se pone por sí mismo en movimiento, sino que es empujado por los vientos tormentosos (los líderes populares) (Fr. 11, más arriba, p. 220, nota 21).

En concreto, sabemos de las enseñanzas de Anaxímenes esto: «El aire ilimitado (ἄπειρος) es el principio del que procede todo lo que sucede, ha sucedido y sucederá, incluidos los dioses y lo divino; y todo lo demás se forma de la progenie del aire. Cuando el aire es máximamente uniforme, no es perceptible por el ojo; sólo es perceptible mediante el frío, el calor y el movimiento» (A 7). En tanto que Anaximandro distinguió dos niveles, Anaxímenes descubre que el aire reúne en sí las propiedades esenciales de ambos. Por su falta de figura y de masa, no es un objeto, sino algo «ilimitado e indeterminado como el *apeiron* de Anaximandro, y, sin embargo, es caliente y frío como las cosas del más acá que, según Anaximandro, proceden del más allá, del *apeiron*. De ese modo, fundamento y contenido cósmico coinciden, al menos cuando aparece como él mismo, como aire, como soplo del viento y aliento de la vida. Pero puede, por enfriamiento, ligado siempre a condensación, perder su auténtica forma y convertirse en tormenta; después, si aumenta el frío, en niebla, agua, tierra y, finalmente, piedra. Si se calienta y enrarece, el aire se hace éter (azul del cielo) y, al final, fuego (A 7). También en estas tesis reconocemos dos ideas que proceden de Anaximandro. El estado indeterminado es el ideal, y la degeneración está ligada a la aparición de frío y calor, las cualidades fundamentales que, según Anaximandro, constituyen el más acá.

Y, sin embargo, hay un espíritu completamente nuevo en esta concepción. Un naturalismo decidido no busca la esencia de las cosas más allá de la experiencia. Pone el «fundamento» en las cosas y transforma la metafísica en física. Es física la hipótesis inicial, según la cual toda la materia es de una clase, pero da lugar a diferentes configuraciones, según su lugar, en una escala de temperaturas. Fenómenos físicos como la condensación y evaporación, congelación y fusión, comprensión y rarefacción son puestos en relación firme mediante una fórmula comprensiva y sencilla. Para confirmar que la condensación acompaña al frío y la expansión al calor, señala Anaxímenes que el aliento es caliente cuando sale de la boca abierta, y frío cuando tiene que salir impulsado a través de un pequeño orificio entre los labios (B 1). Tales afirmaciones y demostraciones físicas son apresuradas e impugnables, pero la manera de pensar es sorprendentemente científica.

En el cuadro cósmico que Anaxímenes construyó, aflora, por todas partes, su pensamiento fundamental; los detalles debían encajar, bien o mal, en el principio general. Como el aire es el fundamento de todo, piensa Anaxímenes que la tierra, a la que según una representación común se daba la forma de un disco plano, flota sobre un colchón de aire. También las estrellas son para él discos flotantes y planos. Consisten en fuego, pero tienen un núcleo (?) firme e invisible que gira con él (A 7 y 14)[32]. De nuevo, se presenta la influencia de Anaximandro: los opuestos han de aparecer siempre juntos. El fuego de los astros se forma a partir de vapor tenue recalentado y rarificado. El movimiento del sol y los movimientos variados de los astros en general se explican por la

[32] Diógenes de Apolonia (64 A 12) identifica los núcleos firmes con meteoritos.

presión del aire condensado (A 15, ver Herodot. 2, 26). La tesis de Anaximandro acerca de esferas y ruedas estelares continuas que pasan sobre la tierra y bajo ella, fue abandonada por Anaxímenes, porque su tierra ya no flota en el vacío. Por ello, retornó a la superstición común, según la cual el sol recorre por la noche el océano, de oeste a este (más arriba p. 110, nota 13), y enseñó que los astros, después de alcanzar el horizonte, viajan hacia atrás en torno a la tierra, como (ὥσπερ εἰ) un gorro que girase sobre nuestra cabeza (A 7, 6; 14). El sol es invisible por la noche por su lejanía y porque el borde levantado de la tierra lo oculta (ver antes p. 206, nota 24). Puede verse el uso que hace Anaxímenes de anticuadas representaciones cuando lo exigen los detalles de su teoría. El avance del pensamiento científico en un frente no excluye retrocesos en otros. Es interesante la explicación que da Anaxímenes del rayo. Anaximandro había sostenido (12 A 23) que el trueno era debido al ruido de una nube que estallaba presionada por el viento y que el rayo era el borde claro de la zona desgarrada que brillaba sobre el fondo oscuro. Anaxímenes acepta, con gusto, una explicación que atribuye al viento la causa del poderoso fenómeno, y lo confirma con el ejemplo de que, al remar por la noche, la hendidura que produce el remo en el agua oscura parece brillar (fosforescencia marina). Métodos analógicos, aplicados aquí con éxito discutible, desempeñarán en la ciencia del futuro un papel importante[33].

Después de cincuenta años de cultivo de la filosofía en Mileto, empezó a romper sus restricciones locales y ampliar su influencia con gran ímpetu, como ocurre con las nuevas ideas cuando la situación del mundo ha madurado. Los dos siguientes pensadores que asumen la dirección de la filosofía, Pitágoras y Jenófanes, eran jonios del este, pero no milesios, y cada uno, de modo independiente, llevó el nuevo movimiento al lejano oeste. Pitágoras había nacido en Samos, una isla próxima a la accidentada costa de Asia Menor. Por la presión de las circunstancias políticas de su país, especialmente la tiranía de Polícrates (desde el 540 aprox.), Pitágoras, que tenía sus propias ideas sobre la forma mejor del estado, fijó su residencia en el sur de Italia, primero en Crotona (en la costa este, la actual Calabria), después en Metaponto (cerca de Tarento). Probablemente no se marchó solo, sino que le acompañó al extranjero un grupo de amigos y seguidores. Su actividad se desarrolla en las tres últimas décadas del siglo sexto.

El lado occidental del espacio ocupado por los griegos ofrecía, en este momento, a la gente emprendedora posibilidades mayores que el lado oriental. Después de que en el año 547 Lidia pasó a ser una provincia de Persia y de que un sátrapa persa fijase su residencia en Sardes, la patria de Alcmán, el gran imperio persa, se convirtió en el gran vecino de las ciudades griegas del este, y las tensiones políticas y culturales agudizaron los conflictos en el angosto espacio de la costa asiática hasta un punto crítico. Por el contrario, la baja Italia era un territorio relativamente vacío. Aparte de las amenazas, todavía sin importancia, de los etruscos en el norte, y de los cartagineses en el sur, la Magna Grecia (así se llamaban, desde el siglo octavo, las zonas helenizadas de Italia y Sicilia) no tuvo más confrontaciones que las internas y las derivadas de

[33] Ver H. Diller, *Hermes*, 67 (1932), 35.

los roces con tribus de bárbaros de cultura inferior. Roma era todavía una ciudad tribal sin importancia, una entre tantas. Aquí, en el oeste, todo podía tomar grandes dimensiones, imposibles en otras zonas del mundo antiguo. Los pastos y tierras de labor no tenían límite visible. Se podían construir estados según un planteamiento propio, sin condicionantes de la historia. También la filosofía griega encontró en el oeste un suelo apropiado para sus osadas especulaciones. Después de que Jenófanes hubiese emigrado al oeste, se formó, en Elea (en la costa occidental al sur del golfo de Salerno), una tradición propia de enseñanza de la máxima importancia (ver más abajo p. 310). En Crotona apareció el primer médico que fundamentó filosóficamente su arte (ver p. 321). También las sectas religiosas prosperaron en este nuevo mundo.

En el movimiento iniciado por Pitágoras, se funden varias corrientes: filosofía meditativa, ciencia natural teórica y práctica, reformas de usos y creencias religiosas, solidaridad sectaria de los seguidores y, por último, proyectos sociales y políticos. En más de una ciudad del sur de Italia, las comunidades pitagóricas se convirtieron en un poder político decisivo, y a veces exclusivo[34].

La enseñanza pitagórica se transmitía a los discípulos de la secta sólo de modo personal. Ninguno de los adeptos la confió por escrito; tampoco Pitágoras dejó nada escrito. Fue una excepción que un individuo estrechamente ligado a la escuela hiciese públicos sus conocimientos (14 Pitágoras A 17). De este modo, incluso en la época de florecimiento de la secta sólo llegaba a círculos más amplios una representación incompleta e insegura de la doctrina pitagórica, y nuestro conocimiento de ella no es bueno. Tenemos que fiarnos fundamentalmente de exposiciones redactadas en torno al año 300 a. C., poco después de la extinción del movimiento, y reproducidas por autores de la antigüedad tardía cuyas obras tenemos, gracias a que, a partir del siglo primero a. C., la doctrina pitagórica se reactivó y se procedió a la recolección de todas las noticias accesibles. Con tal situación, nos es imposible distinguir entre contenidos antiguos, medios y tardíos, y separar la contribución personal de Pitágoras del acerbo general. Los mismos pitagóricos no quisieron proceder de otro modo; todo lo que realizaba la escuela debía repercutir en honra del maestro. Les parecía justo, decían, que todo le fuese dedicado «a él, el hombre», es decir, Pitágoras, cuyo nombre no pronunciaban, y «que ninguno se apropiara con gloria personal de lo descubierto, o sólo muy raras veces; por eso son muy pocos los que se conoce han escrito algo propio» (18 A 4; 58 DG, 198).

El fundador de la secta gozó entre los suyos de una veneración casi sobrehumana, quizás ya en vida; incluso a los ajenos debió impresionar grandemente su extraña personalidad y doctrina. Hasta nuestros días han llegado cuatro testimonios sobre él, hechos entre los sesenta a ochenta años después de su muerte. Sólo uno de ellos es positivo y entusiasta, pero incluso las afirmaciones que disienten o critican muestran el impacto de su persona y doctrina sobre los espíritus.

[34] Esto no quiere decir que los Pitagóricos como tales gobernasen, sino que las funciones políticas más importantes estaban en manos de miembros de la secta. Ver K. von Fritz, *Pythagorean Politics in Southern Haly* (Nueva York, 1940), 94 s.

El más antiguo de los testimonios procede de Jenófanes, contemporáneo y más joven (ver cap. VII, a), quien, en una elegía, cuenta la siguiente sarcástica anécdota (21 Jenófanes B 7):

> Cuentan que un día, yendo de paso, vio / que azotaban a un perro. Compadecido dijo: / «Basta, no le golpees, pues sin duda es el alma / de un amigo, al que he reconocido por la voz»[35].

Tratar con cuidado a un cachorro por considerarlo encarnación de un hombre, le debió parecer al sobrio Jenófanes el colmo de la insensatez. Los dos dísticos muestran que la tradición acertaba al atribuir a Pitágoras la fe en la reencarnación de las almas[36]. Tal creencia es probablemente bastante anterior a Pitágoras, pero, en todo caso, posterior a Homero y Hesíodo. Homero no conoció nunca la idea de un alma en sentido actual (ver más arriba p. 84 s.). La palabra *psyché*, que después pasaría a significar alma, significaba originariamente «aliento, soplo de vida». En las epopeyas se usaba en lugar de «vida», pero nunca en relación a una función vital (como respiración, percepción, movimiento, pensamiento, sentimiento o conciencia), sino sólo con referencia a la pérdida de la vida (p. e., «perdieron la *psyché*», «le quitó la *psyché*», «pongo en juego mi *psyché*»). Con *psyché* se designaba, por lo tanto, algo indeterminado, que desaparecía en la muerte o la inconsciencia, dejando el cuerpo sin vida. Pero, en segundo lugar, como el espíritu humano es incapaz de aceptar la idea de su absoluta aniquilación, se creyó, en la etapa épica, en que ese algo, la *psyché* del muerto, se dirigía al reino nocturno del submundo, donde llevaba una existencia apagada y sombría. Con ello se produjo una evolución rica en consecuencias, pues lo que al principio significaba simplemente «vida», pasó a ser un yo que sobrevive a la muerte. No pasó mucho tiempo sin dos nuevas hipótesis. Una la de Pitágoras, según la cual, una misma «alma», es decir, un mismo yo, renace en distintas configuraciones corpóreas. Otra, la idea de un «alma» en el hombre vivo, que se diferencia de su «cuerpo». El texto de Jenófanes no constituye un testimonio a favor de esta segunda hipótesis, pues, literalmente, dice que el cachorro «es» (no: «tiene») el alma del amigo, y es «el alma» (no: «el perro») la que grita con la voz conocida. Por ello, el alma ha renacido *como* perro, y no: *en* un perro[37].

De Pitágoras mismo, decía una leyenda que había sido anteriormente el valiente troyano Euforbo, quien, según la *Iliada* (16, 806-17, 60), infirió a Patroclo la primera herida y después fue muerto por Menelao (ver antes p. 83). Pitágoras era capaz de recordar todas las existencias por las que había pasado, fuesen de hombre, animal o planta. Pues, cuando era Etálides, un hijo de Hermes, éste le había concedido el deseo, solicitado por Pitágoras, de poseer una potencia de memoria que abarcase todas sus vidas e incluso los lapsos de tiempo entre ellas (14 Pitágor. A 8, Diog. 8, 4-5).

[35] Es esta la forma de un tipo de anécdota filosófica que fue después muy popular: «En tal o tal ocasión (o a tal o cual pregunta) el gran hombre dio esta o esa respuesta.» Ver también antes (p. 232) sobre el dicho de uno de los Siete Sabios y la circunstancia en que se produjo.

[36] No hay duda de que, como Diógenes dice, los versos se refirieran a Pitágoras.

[37] La distinción de alma y cuerpo es tan ajena a la época como la de materia y energía (ver antes p. 249 s.).

El sentido de la leyenda de Hermes es evidente. Quien cree en una reencarnación de las almas debe hacer frente al hecho de no poder acordarse de las existencias anteriores. De ahí, la tesis según la cual normalmente se destruye la memoria entre dos existencias. Así, dice Virgilio cuando describe el reino de los muertos (Eneid. 6, 713):

> Las almas, a las que el destino / otorgó nuevos cuerpos, sorbieron de las aguas de Leteo / un largo olvido, bebida de vaciedad despreocupada.

Pero las almas de los elegidos, por el contrario, no experimentan esa ruptura de la continuidad. Una inscripción órfica[38] del siglo cuarto o tercero, encontrada en la Italia meridional, habla de dos fuentes: una fuente izquierda de la que las almas deben guardarse de beber (evidentemente la fuente de Leteo, el olvido) y una fuente derecha, «cuyas aguas frescas fluyen del mar del recuerdo» (*Presocr.* 1 Orfeo B 17). Si a alguien tenían que atribuir los pitagóricos la memoria capaz de enlazar entre sí las existencias, ese era evidentemente el fundador de la secta.

Aportemos ahora el segundo de los tempranos testimonios sobre Pitágoras. Empédocles, que había nacido aproximadamente setenta años después que Pitágoras, dedica los siguientes entusiastas versos en alabanza de un innominado al que la antigua fuente identifica, con razón, con Pitágoras (31 Empédocles B 129):

> Vivía allí un hombre de inabarcable saber, / que manejaba un inmenso caudal de pensamientos, / y dominaba enteramente las más diversas artes. / Pues cuando desplegaba su pleno entendimiento, / alcanzaba sin esfuerzo todo lo sucedido / en el lapso de diez, y hasta veinte vidas humanas.

El saber y el poder de Pitágoras son valorados, en este texto, al modo arcaico, cuantitativamente, y la amplitud y plenitud de sus capacidades se pone en relación con la accesibilidad al contenido de la experiencia de muchas vidas. Los otros dos testimonios, a que nos referíamos, también muestran que Pitágoras disponía de una masa enorme, increíble, de conocimientos. Heráclito, que fue una generación posterior a Pitágoras, decía así: «Pitágoras, hijo de Minesarco, ejerció la investigación *(historie)* más que todos los hombres, y, habiendo escogido estos escritos (?), se hizo su propia sabiduría, erudición, malas artes». Y en otro lugar: «Erudición no da conocimiento; pues, en caso contrario, se lo habría dado a Hesíodo y a Pitágoras, y también a Jenófanes y a Hecateo» (22 Heráclito B 129 y 40). En este momento, no vamos a ocuparnos del por qué de la hostilidad de Heráclito por Pitágoras (ver luego, p. 360). Sólo nos interesa destacar que, tanto Empédocles como Heráclito, le atribuyeron un saber extraordinario, y el dominio de toda clase de artes (παντοῖα σοφὰ ἔργα) y de métodos específicos (κακοτεχνίη). Según la tradición posterior, Pitágoras, junto a otros, fue también el fundador de la ciencia

[38] Es probable que este grupo de inscripciones puedan caracterizarse como «órficas», porque se refieren al alma como un hijo del Cielo y la Tierra, que ha sido matado por un rayo. Sobre la leyenda órfica de los Titanes, ver I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus* (Berkeley, 1941), 326 y 354 s.

matemática en los campos de la geometría y la aritmética, fue astrónomo y también médico (Diog. VIII, 12). También en otro aspecto concuerda la tradición, en sus líneas generales, con los antiguos testimonios. Empédocles refería las extraordinarias capacidades de Pitágoras a su fuerza de memoria, y según informes posteriores, una buena memoria era para los pitagóricos la predisposición más importante para la ciencia, la habilidad (ἐμπειρία) y la inteligencia. Por eso, cultivaban la memoria con ejercicios sistemáticos. Cada mañana, el pitagórico, antes de levantarse del lecho, debía repetir el curso entero del día anterior o, a ser posible, de los dos últimos días; debían ser recordados, en su secuencia correcta, todas las acciones, encuentros, y todas las palabras pronunciadas o escuchadas (58 D 1, 164-66). El discípulo buscaba así imitar, aunque de lejos, al maestro, convirtiendo su experiencia, por la fuerza de la memoria, en posesión duradera.

Los cuatro testimonios examinados constituyen todo el material fidedigno sobre Pitágoras que tenemos. Algo dicen sobre su persona y su doctrina, pero no demasiado. En lo demás nos tenemos que conformar con testimonios que sólo tienen validez con relación a las enseñanzas de la escuela, pero no de su fundador. Incluso en este caso las inseguridades son enormes, de manera que apenas podemos afirmar nada seguro sobre el pitagorismo arcaico[39]. Las consideraciones que siguen sólo pretenden dar una idea general de las ideas pitagóricas; ahora bien, qué parte de ellas es realmente antigua y cuál fue su forma originaria, es algo que escapa a nuestro conocimiento.

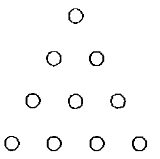
Al igual que Anaximandro, también los pitagóricos han mantenido una tesis sobre el fundamento del mundo, y también ellos sostuvieron como evidente que tal fundamento había de ser incondicionado y exento de corporeidad. Pero mientras que los milesios metafísicos pusieron como fundamento de lo determinado, delimitado y entitativo, lo indeterminado, ilimitado y posible, los pitagóricos buscaron el principio cósmico en aquello que hace las cosas determinadas y delimitadas. En esto, adoptaron la misma actitud que Hesíodo en su tiempo, quien igualmente identificó las «fuentes» de las cosas con sus «límites» (más arriba, p. 113-15); pero fueron más allá. Tras el mundo de cosas y acontecimientos, contemplaron un mundo estructurante del orden matemático que, sin ser él mismo una cosa, hacía que cada cosa tuviese su firme tamaño, forma y proporción. Magnitud, forma y proporción eran funciones del número, y, en consecuencia, encontraron la fórmula: «El número es el principio del mundo».

El pensamiento matemático era entonces puramente intuitivo, y los medios de expresión simbólica de los valores numéricos muy imperfectos. Se representaba los números mediante figuras de puntos, como en nuestros dados y fichas de dominó. De ese modo, se asociaban los diferentes números no sólo a magnitudes determinadas, sino también a determinadas extensiones, formas, estructuras y proporciones. Geometría y álgebra no estaban disociadas, y el pensamiento matemático se movía en una terminología mixta, en la que, por ejemplo, «cuadrado» se identificaba con «número al cuadrado»[40]. Para los

[39] Contra los intentos de reconstruir osadamente las ideas de los antiguos pitagóricos, ver la advertencia meditada de W. A. Heidel, *Amer. Journal of Philol.*, 61 (1940), 1-33.

[40] Ver J. Stenzel, *Zahl und Gestalt* (Leipzig, 1924), 25.

pitagóricos, los números no constituían una serie, sino que se dividían en dos grupos: los pares, o más exactamente, números «ajustados» (ἄρτιοι), que formaban figuras simétricas, y los números impares, asimétricos, a los que llamaban «excesivos» (περιττοί). El término «ajustado» (una de las palabras favoritas de Solón) sugería, al mismo tiempo, ordenación y claridad. El cuatro o cuadrado, figura doblemente simétrica, les parecía la representación más perfecta del orden; los pitagóricos lo asociaron al principio de rectitud y justicia, identificación que sobrevive todavía en la expresión inglesa «a square deal». Pitagóricos posteriores fundamentaron la identidad del cuadrado y la justicia de esta forma: la justicia retribuye lo igual con lo igual, y en un «número cuadrado», cada uno de sus dos factores soporta la misma transformación (multiplicación), conmutativamente (58 B 4). Otro número relevante para los pitagóricos era el diez, base de nuestro sistema numérico. Ahora bien, el diez se relaciona con el cuatro porque es la suma de los cuatro primeros números. La ecuación $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ puede representarse figurativamente mediante un triángulo cuyos lados están formados por cuatro unidades cada uno:



A este triángulo, lo llamaron los pitagóricos *tetraktys* (cuatreidad), y por la *tetraktys* realizaban sus juramentos (44 A 11). Una figura numérica y no un dios del supermundo o inframundo era para ellos la instancia superior. De los tres primeros números, el uno, era el número creador, porque extrae de una masa indeterminada un algo delimitado (58 B 26). El dos aporta la diferenciación y la contraposición, porque, en él, aparece una multiplicidad, pero, al mismo tiempo, queda sujeta esa pluralidad. Los pares de opuestos están en la base de toda multiplicidad (58 B 1 a; B 5, etc.). El tres proporciona un intermedio incluido entre el principio y el final (58 B 17). Al igual que el sistema numérico, también la estructura del mundo descansa en el número diez, según creían. Por eso postularon además de la tierra, el sol, la luna, el cielo de estrellas fijas y los cinco planetas, una «antitierra», como décimo cuerpo (58 B 4, etc.).

En el claroscuro de la filosofía griega arcaica, vemos geniales descubrimientos y hallazgos arbitrarios entremezclados. Por una parte, los pitagóricos acertaron en el significado de los números para la experiencia. Encontraron que la harmonía de los sonidos se basa en una relación numérica de sus alturas. Si una cuerda se divide en dos sin cambiar su tensión, el tono es una octava superior. La proporción 4:3 nos da un intervalo de cuarta, y la proporción 3:2 uno de quinta. Así, de la infinita multitud de sonidos, los números naturales producen el orden y la consonancia harmórica. En la música, los números se revisten directamente de manifestaciones perceptibles, y así ejercen, de modo sensible, su poderosa acción sobre el sentimiento y la voluntad. La música tenía una gran importancia en una nación tan artística, sensible y creadora

como era la griega. Sus sencillas melodías monofónicas ejercían una fuerza elemental en las almas. «Los pitagóricos supusieron que también la música podía contribuir mucho a la salud, porque podía aplicarse, de manera apropiada, en cada caso» (58 D 1, 164). Así, creyeron que la música, con su ordenación numérica, acompaña y regula el curso regular y harmonioso de los cuerpos cósmicos. Estaban convencidos de que el sol, la luna y las estrellas recorrían sus órbitas en una «harmonía de esferas». De los pitagóricos, recibió Platón la idea de una «matemática» (e. d., «lo aprendible»), que consta de cuatro disciplinas: aritmética y geometría, música y astronomía, y, bajo el influjo de Platón, estableció la Edad Media el «Quadrivium» (cuatro vías) como fundamento de toda formación superior[41].

De este modo, en la cosmovisión pitagórica, las diferentes regiones se reducen a una poderosa unidad. Incluso las reglas morales y las maneras de comportamiento pertenecen al mismo sistema. La *Areté*, la bondad del hombre, era para los pitagóricos una forma de «harmonía», según la imagen musical (Diog. 8, 33), o «cuadrática», según la simbología matemática (ver luego p. 292, Simónides Fr. 4). Al igual que las verdades de la matemática son incondicionadas, el pitagórico consideraba su palabra inquebrantable: cuestión en la que poco tenía que hacer la fuerza natural del espíritu griego[42]. Y, al igual que en el campo de la matemática la arbitrariedad y el humor no tiene lugar, la vida del auténtico pitagórico estaba sometida a una estricta disciplina. «Son silenciosos y obedientes; entre ellos, es alabado el que puede escuchar» (Iámblico 163). La veneración a los dioses, a los padres y a la ley eran los tres máximos deberes (Iambl. 174-76). El comportamiento entre los hombres se basaba en la justicia (Iambl. 180), pero no en la igualdad; en una jerarquía de dignidades, cada individuo tiene el lugar que le corresponde y ha de comportarse en consecuencia. Cualquier manifestación hablada debe ajustarse al rango, igual o diferente, del interlocutor; toda relación entre hombres debe prescindir del humor del momento; todo debe ser pensado y debidamente ordenado (Iambl. 233; Diog. 8, 17; 33-35). Pero el subordinado debe cooperar con alegría y no obedecer a rastras; el superior debe ser bondadoso y no imponerse con dureza (Iambl. 180-83). Incluso en la manera de vestirse[43] y alimentarse había prescripciones estrictas (Iambl. 204); estaba, por ejemplo, prohibido comer habas y probablemente todo tipo de carnes. Existían un gran número de reglas de comportamiento que legislaban hasta el menor detalle: «No levantes lo que se cae de la mesa», «No partas pan», y otras muchas, unas comprensibles y otras enigmáticas (Diog. 8, 17; 33-35).

[41] Ver E. Frank, *Plato und die sog. Phythagoreer* (Halle, 1923), p. III. La teoría pitagórica de los números pudo influir en la producción musical. Según esa teoría, los cuatro primeros números y su suma, el diez, eran los mejores. Por eso, el intervalo de tercera que se basa en la proporción 4:5 ó 5:6, no podía ser admitido. En consecuencia, durante mil años fue un intervalo rechazado; sólo en el transcurso de la Edad Media desaparecieron las objeciones. Esta teoría es, sin embargo, rechazada por algunos investigadores.

[42] *Bürgschaft*, de Schiller, una historia de fidelidad que no es una ilusión vacía se inspira en una leyenda pitagórica.

[43] Sobre la prohibición de los vestidos de lana, ver J. Quaston, *Amer. Journal of Philol.*, 63 (1942), 207 s.

Esta selección de informes tardíos sólo nos puede proporcionar una impresión general sobre los pitagóricos, sin garantía alguna de la época de su atribución. Acabaremos la exposición intentando comprender el lugar que ocupaba la teoría de la reencarnación en el sistema pitagórico. Platón aprovecha en el *Menón* el «teorema de Pitágoras» (o mejor, un caso especial de él) para demostrar que las verdades matemáticas son comprensibles incluso por los que se ponen, por primera vez, en contacto con ellas. El contenido del teorema es dominado por el neófito de un modo que más se aproxima a un recuerdo que a algo aprendido por vez primera. En este contexto, dice Platón que hay una doctrina (la pitagórica), según la cual, todo aprendizaje se basa en el recuerdo de experiencias que el alma inmortal ha tenido en sus andanzas a través de muchas vidas, unas en la tierra, otras en el Hades (81 a-c). Según las explicaciones de Platón, podemos reconstruir las ideas pitagóricas del siguiente modo. Las verdades matemáticas no están sujetas a accidente alguno; están por encima del nacimiento y la muerte, como lo están por encima de la duda y el error. El hombre mismo, cuando se aplica a las matemáticas, se libera del reino impuro de los engaños y los bienes pasajeros; la naturaleza condicionada de su existencia se desprende y se supera su singularidad personal. El alma humana se dirige de modo inmediato al fundamento de las cosas cuando las toma en sus términos matemáticos. Si es capaz de entrar en el dominio de la pura existencia, liberada de lo corpóreo, se confirma que no está sujeta al cuerpo; su patria no está aquí, sino más allá. El alma que de este modo está en comunicación familiar con lo intemporal, no puede haber nacido, ni puede morir. Cada uno de los nuevos nacimientos, con su correspondiente rango en la jerarquía de los seres vivios, sirve para la expiación de anteriores culpas y para la purificación con vistas a posteriores ascensos. En la encarnación humana, es deber del alma conseguir la verdad por el recuerdo, conservar su pureza por una vida limpia y, mediante un poderoso esfuerzo, promover la victoria de una rigurosa ordenación del mundo que ilumine lo confuso, hermosee lo feo y ennoblezca lo que no tiene valor.

Pero quizás hayamos ido demasiado lejos en nuestras suposiciones, y hayamos hablado demasiado acerca de los pitagóricos, porque de Pitágoras mismo es poco lo que tenemos que decir.

VI

La nueva lírica

1. ÍBICO (Y ESTESÍCORO EN RETROSPECTIVA)

La historia de la filosofía griega nos ha conducido hasta la mitad del siglo sexto, momento en el que la poesía griega había llegado a un punto muerto. En el último tercio del siglo surge de nuevo la lírica, y, durante los ochenta años aproximadamente, que faltan hasta el final de la época arcaica (530-450), estará representada por más de un gran maestro[1].

Pero la orientación que toma la lírica en esta su segunda navegación, no es la misma que en la primera. Ya no hay rastros de compromiso sin reservas con la vida misma. Recordemos la voluntad apasionada de actualidad que animaba a los creadores de la lírica griega. Cuando Arquíloco emancipó la poesía del pensamiento y la forma épicas, rompió con arraigadas convenciones para exponer las fases cambiantes de su propia y agitada vida con sencillez desenfadada y naturalidad sin adornos. Pero el realismo, que empezó de modo tan brusco, perdió pronto, después de Arquíloco, su fuerza heroica, para acabar finalmente en insipidez burguesa e ingeniosa caricatura. Al perder la poesía su pureza y peculiaridad artísticas, ocasionó su propia disolución. Con su mera copia de la vida, pronto tuvo que dejar la escena para entregar el protagonismo a la propia vida. Y ahora que reaparece la poesía, lo hace transformando y purificando su apariencia. Es cierto que se pone al servicio del presente vivo, pero desdeñando dar noticia de lo diario y banal. Es más selectiva y distinguida en su actitud, y su tono elevado o, al menos, refinado y elegante. De los diferentes géneros líricos, la primacía la tendrá, según eso, la lírica coral, la más digna y pretenciosa. Pero antes demos una mirada retrospectiva a la historia de este género artístico.

La lírica coral, que hasta ahora sólo hemos encontrado en Alcmán, encontró pronto, tras él, un importante seguidor en la zona occidental del mundo griego. El siciliano Estesícoro ejerció, en torno al año 600 (?), una amplia actividad. Sus canciones parecen ser, de modo sorprendente, de naturaleza narrativa, reproduciendo, en largas poesías, relatos de la leyenda heroica. Así, el contenido de sus poemas transmite, sin rupturas, la tradición épica.

El único de los pocos fragmentos que estamos en situación de comparar con el original nos revela lo ligera que fue la modificación que imprimió al contenido de las historias tradicionales al transformarlas líricamente. Ese original es el libro decimoquinto de la *Odisea.* En él, Telémaco se despide de Menelao y de Helena a quienes había interrogado acerca de la suerte de su

[1] Acerca de la lírica desde el 500 al 450, ver luego c. VIII.

desaparecido padre. Recibe, como de costumbre, de sus anfitriones, regalos, como recuerdo permanente de su visita, entre ellos, un jarro de mezclas de plata con asa de oro (v. 115). Al partir, expresa su deseo, más melancólico que esperanzado, de encontrar a su padre a su regreso a Ítaca (v. 156). Y entonces ocurre un presagio prometedor: un águila, con un ganso en las garras, viene volando desde el lado derecho (v. 160), y Helena lo interpreta como señal de un pronto retorno de Ulises, quien, quizás, ya está en Ítaca (como el oyente de la *Odisea* sabe, es ese el caso). En un papiro recientemente publicado (1956) encontramos el siguiente texto de Estesícoro (Oxyr. Pap. 2360):

> (con alegría) Helena vio al punto el presagio, / y dijo estas palabras al hijo de Odiseo: / «Telémaco, ese mensajero que desde el cielo, / por el éter estéril, se ha lanzado a nosotros... / ... con su agudo grito... / ... anuncia que a tu casa... / ... el hombre / ... por decisión de Atenea, / ... y no es una corneja charlatana / ni voy a retenerte[2], para que pronto Penélope te vea / a ti, el hijo de un padre querido...».

Y, después de una laguna, quedan unos comienzos de versos:

> una (copa?) de plata... recubierta de oro... / del (tesoro) del Dardánida (rey de Troya)... / Menelao (había llevado)...

Como puede verse, las modificaciones del modelo original son insignificantes. Estesícoro no ha seleccionado, para su versión lírica, un relato épico de grandiosas acciones, sino una tierna escena con un ceremonial amistoso, con un presagio[3] en el que se centran los pensamientos de los presentes. El segundo verso tiene la construcción de un hexámetro épico, y el lenguaje está muy cerca del épico, sin identificarse con él. Pero va mucho más allá de lo que era posible en una epopeya, cuando Helena habla del encuentro de Penélope con el «hijo de un padre querido»: en esas palabras, que sólo una comprensión por simpatía puede haber sugerido a Helena, laten, tanto el dolor de la propia Penélope por el esposo desaparecido como su alegría al ver, de nuevo, en la persona de Telémaco, a su único hijo sano[4].

Incluso los fragmentos más pequeños muestran hasta qué punto Estesícoro estaba impregnado por el espíritu de la nueva época. Tiene una clara inclinación a narrar de modo objetivo, completo y preciso, y no rehúye incluir en sus versos medidas prosaicas (Fr. 5); le gustan las enumeraciones (Fr. 1 y 10) y da listas detalladas de los vencedores en competiciones (Fr. 3), de los participantes en la caza de Calidón (Oxyr. Pap. 2359), de los prisioneros de Troya (Fr. 21 Bergk), e incluso de los alimentos variados ofrecidos a una muchacha[5] (Fr. 2). Todo ello, unido a sus intereses geográficos (Fr. 4 Diehl y 10 Bergk) nos recuerda las maneras de Alcmán (antes p. 161 s., 166 s.). Pero,

[2] El texto dice: οὐδ ἐγώ σ' ἐρύξω. En la *Odisea* (v. 68) es Menelao quien dice a Telémaco: οὔ τί σ' ἐγώ γε πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἐρὺξω.

[3] Sobre escenas de profecía en la lírica coral de Píndaro, ver luego p. 417; también *Pit.* 4, 12-57.

[4] Ver antes p. 174 sobre el uso no épico de la expresión «querido padre» en Safo.

[5] ¿Es la muchacha del Fr. 2 Atalanta? Ver Apolodoro, 3, 106 y 164.

también como en el caso de Alcmán, la viveza y vigor de las descripciones, no carece de encanto[6].

Un hermoso fragmento describe la separación del dios Sol que ha llegado al punto del ocaso, y de Hércules, quien ha tenido que viajar al extremo oeste (6):

> El sol, hijo de Hiperión, montó en su copa / de oro para viajar por el océano / a las profundidades de la santa / y oscura noche, con su madre, su esposa, / y sus queridos hijos. Mientras, el hijo de Zeus / fue a pie al bosque de laureles umbrosos.

De modo igualmente participativo, se recrea la sensitiva fantasía de Estesícoro en el regreso nocturno del dios del sol al seno de su querida familia, incluida la madre; con lo que el poeta supone que Helios no está viajando toda la noche en su sorprendente periplo, como se creía razonablemente (ver antes p. 206), sino que ha disfrutado de un respiro doméstico en las profundidades del septentrión.

En la palinodia (revocación, retractación) de Estesícoro, se destaca un elemento personal que contrasta con la reticencia del cantor épico. El poeta había llamado adúltera a Helena, pero luego escribe (11):

> No es cierta esa historia, / no fuiste a bordo de las sólidas naves, / ni entraste en las murallas de Troya.

«No fuiste tú la que se unió con Paris, sino sólo una imagen.» Esta palinodia dio más tarde lugar a la leyenda según la cual Estesícoro quedó ciego por su insulto, pero le fue devuelta la vista por la diosa Helena tras su retractación[7].

La antigua historia de la literatura pone juntos a Estesícoro y a su sucesor Íbico, pues no estaba en condiciones de discernir la atribución de los textos a uno u otro. A nosotros esto nos resulta sorprendente, puesto que los fragmentos de Estesícoro parecen más antiguos que los de Íbico, de manera que podemos dar razón a los que fijan el *floruit* de Estesícoro en torno al 600. Quizás los críticos se atuvieron sólo a un criterio externo, el dialecto, idéntico en ambos. Íbico era también un griego del oeste. Procedía de Reggio (Reggio Calabria), ciudad en el estrecho entre Italia y Sicilia. De allí, marchó a Samos y trabajó en la corte del tirano Polícrates (aprox. 537-23), el mismo Polícrates cuya tiranía forzó, a la inversa, a Pitágoras a emigrar al sur de Italia. Las cortes de los tiranos y otros grandes señores constituían lugares de acogida para la elegante lírica de los nuevos tiempos y, en general, para la lírica coral. Ésta

[6] Quintiliano (10, 1, 62) alaba la fuerza y dignidad de la exposición, pero critica su premiosidad.

[7] Posiblemente escribió Estesícoro en su palinodia: «siguiendo al ciego Homero, no te he reconocido y me he quedado ciego; pero ahora veo de nuevo», y la posteridad lo entendió literalmente. las palabras de Platón en el Fedro (243 b): ποιήσας δὴ πᾶσαν (!) τὴν χαλουμένην Παλινωδίαν, παραχρῆμα ἀνέβλεψεν aluden quizás al pasaje con el que terminaba la canción. El motivo de un fantasma por el que combaten dos partidos, lo encontramos ya en la *Ilíada* (5, 449-53), probablemente como alteración de una versión más antigua (¿Eneas matado por Diómedes?).

sólo podía prosperar donde encontraba un círculo firme de diletantes del arte, capaces de valorar y reproducir las difíciles danzas corales (ver más arriba p. 160 s.). Suponía una sociedad con el dinero, el ocio y la formación suficientes como para encontrar placer en las brillantes y elaboradas representaciones[8].

No es mucho lo que se conserva de Íbico, pero dos de los fragmentos le revelan como un maestro de primerísima fila, por la novedad del tono, la dulzura y fuerza del lenguaje y la potencia de su gravedad, lenta y compacta. Ambos son el comienzo (?) de dos poemas sobre el amor homosexual, el único amor romántico que los griegos de aquella época reconocían. Al igual que en Safo, también hay aquí una amarga melancolía en la admiración apasionada por un joven.

Uno de los dos fragmentos comienza con la imagen de una escena de caza en la que Amor (Afrodita) es el cazador y Eros coge a la víctima en su red (7):

> Otra vez está Eros al trabajo, con su lánguida mirada / tras sus negriazules pestañas, para trabarme, / con las artes de su magia, en la red interminable de Afrodita. / Tiemblo, en verdad, cuando se me acerca, / como un caballo campeón, envejecido y acostumbrado al tiro, / que rehúsa competir con los rápidos carros.

Antes de que Platón interpretase el Eros como el deseo en el corazón del amante, se lo vio más bien como la fuerza que irradia desde el objeto amado y nos atrae hacia él (así también, p. e., Sófocles, *Antig.* 783 s.). Así pudo Íbico ver a Eros en la figura de un joven con un encanto que suscitará un deseo nunca calmado (ver más arriba, p. 178). De nuevo, mira con nuevos ojos al poeta el fresco encanto de la noble juventud, de la misma manera que para Safo la pasión se repetía y renovaba siempre (ver antes, p. 177). Las «negriazules» pestañas de Eros simbolizan el oscuro poder del sentimiento sobre Íbico; la poesía griega arcaica atribuye a las personas poderosas y dominadoras cabello oscuro (más arriba p. 48, nota 24). «Interminable» es el profundo calificativo para la red del amor, porque rodea al que cae en ella como un círculo que se cierra sobre sí[9], haciendo la salida imposible[10]. Íbico está familiarizado con el amor y con las temibles exigencias que impone, como un caballo que conoce lo que es correr y tiembla ante lo que se avecina. Es algo por encima de sus fuerzas, pues ya no es joven. Para el común de los hombres, el amor es el adorno y la corona de los años vigorosos; pero el poeta es seleccionado para quedar toda su vida abierto al sagrado poder de una gran pasión, favorecido y cargado con el don de la diosa Afrodita. De este extraordinario destino[11], habla con tonos más poderosos aún el otro fragmento.

[8] Las odas corales eran también interpretadas en forma monódica con acompañamiento de un instrumento de cuerda (Píndaro, *Nem.* 4, 14-16), pero sólo como sustituto de la representación regular por un grupo de danzantes.

[9] Ver Píndaro, *Pit.* 4, 213: πότνια (Afrodita) δ'ὀξυτάταν βελέων ποικίλαν ἴυγγα ... ἐν ἀλύτῳ ζεύξαισα κύκλῳ.

[10] Ver Eduard Fraenkel sobre Esquilo, *Agamenón*, 1382.

[11] Es notable que el poeta se separa de la sociedad en la que, y para la que, actúa. Normalmente es reconocido como el portavoz y guía de la comunidad, porque conoce de modo mejor y más claro que otros lo que es bueno y bello. Pero, entonces, la plenitud del sentimiento

Comienza en él Íbico describiendo un jardín cercado que pertenece a las ninfas, espíritus buenos de la naturaleza, y en el que, bajo sus cuidados, brotan en primavera los capullos y se abren las flores. Como en Safo, podemos ver en el cuadro un símbolo de la tierna juventud que se abre al amor feliz bajo amistosa protección (más arriba, p. 172). Luego sigue el contraste con el destino propio del poeta (6):

> Membrilleros, regados por aguas frescas de arroyos[12], / donde está el jardín intacto de las vírgenes, / y pámpanos bajo vides frondosas, florecen en primavera; / pero Eros no duerme para mí en ninguna estación, / sino que un viento de Tracia enviado por Cipris (Afrodita) / quemado por el rayo, con seca furia, oscuro, despiadado, / zarandea mi espíritu en sus lazos con fuerza y sin tregua.

No le está permitido a Íbico gozar del ordenado ciclo de las estaciones; no viene a él el amor en la suave primavera de una juventud fácil y protegida, sino en la furiosa tormenta del invierno (ver Safo Fr. 47; más arriba, p. 180) de la reseca edad, que barre los espacios abiertos.

La estructura es igual en las dos piezas. Tienen tres partes; empiezan con un hermoso cuadro, en un lenguaje escogido. La parte intermedia es una breve oración en la que se expresa la pena del poeta sin recurso alguno de imágenes; en lenguaje sencillo y sin adornos, produce el efecto de un grito amortiguado. Se termina con un segundo cuadro, que completa, adorna y fundamenta la idea, en estilo tan elaborado como el principio. Lo esencialmente nuevo es el modo de reducir a unidad las tres partes. Con frecuencia, hemos hecho anteriormente la observación de que, en el discurso arcaico típico, hay siempre un movimiento deslizante según el cual a la sucesión de afirmaciones corresponde una sucesión de objetos, evocados y de nuevo abandonados. Cada uno de ellos, trae al siguiente, pero sin conexión continua, y las relaciones cambian en cada caso. El discurso, en cierta medida improvisado, va conectando secciones independientes, cada vez con medios distintos, y así despliega, acto tras acto, un suceso complejo. El tema evoluciona a medida que un pensamiento toma el relevo de otro pensamiento. Pero aquí, Íbico hace que el tema quede fijo de antemano, y el discurso reproduce, según un plan preestablecido, elemento tras elemento, una situación estática[13]. En esta nueva estructura, detrás de cada parte aparece una y la misma idea del todo, de modo parecido a como en las teorías de los filósofos se encuentra un fundamento metafísico único tras la multiplicidad de las apariencias. Esta poesía ya no es arcaica en un aspecto importante. Le falta la inmediatez fresca del arte primitivo, esa danzarina

lo destaca de la multitud a la que debe representar. Del mismo modo, paradójicamente, la lírica coral se recitó monódicamente. Píndaro experimentará la misma experiencia trágica de un intenso amor en su vejez (ver luego p. 466 s., Fr. 123), y algo semejante ocurrió a Goethe.

[12] Leo ῥοᾶν ἔκ, y en el verso 12 πεδόθεν (ver *Früggriech. Denken*, 47, nota 2).

[13] Incluso los enunciados individuales están construidos según un plan previo. En las cuatro imágenes el verbo imprescindible y concluyente está al final, o casi al final. Así la frase se curva como un arco que sólo al final encuentra el apoyo en el que descansar, lo cual está en contradicción con el modo arcaico en el que unas primeras y escasas palabras ofrecen algo sólido y tangible, que luego se va completando con más adiciones (ver antes p. 236 s.).

movilidad que parece sólo ocupada por el momento, hasta que, al final, como por azar, la serie de figuras cierra el círculo. En contraste con esto, los dos fragmentos analizados muestran en su estricta construcción estática una seguridad reposada y consciente que evoca lo clásico.

Para esta arquitectura de perspectivas, Íbico necesita espacio en sus poemas[14]. Una parte pequeña es mucho menos capaz, aquí, que en otra poesía, de dar una imagen del todo. Los pequeños fragmentos, en corto número además, que poseemos, no pueden decirnos nada acerca del auténtico contenido, poco sobre el tema y algo sobre el estilo. Doquiera domina la ley de una solemne elegancia. Los ricos calificativos son brillantes, incluso ostentosos.

El símbolo del jardín de Safo vuelve en otro fragmento (8) que celebra a un joven llamado Euríalo[15]:

> Euríalo, retoño de las Gracias de ojos brillantes, / mimado por la de hermosos cabellos: a ti, Cipris / y Peito, de suaves párpados, te criaron entre rosas.

Esta vez, además de las ninfas, se nombra a otras protectoras: las Gracias *(Chariten)*, hadas del encanto, de ojos brillantes y pelo sedoso (como los ojos y rizos del muchacho), el Amor (Cipris) y la Atracción seductora (Peitho).

Pensamos en Safo cuando Íbico habla insistentemente de flores y árboles, o de los pájaros del cielo[16]. Con la única diferencia de que su tono es más solemne (Fr. 13 y 9). Así (11), en el concierto matutino de los pájaros:

> Cuando la mañana, festiva e insomne despierta los ruiseñores...

O bien, cuando Íbico compara el apasionado impulso de las almas (?) con el vuelo de un pájaro (10):

> Siempre (me arrastras) querido corazón, como el pájaro-púrpura de amplio vuelo...[17].

Muchos mitos y leyendas aparecen en sus canciones, pero no sabemos qué tratamiento dio a ese material. Por ejemplo, habla de los ríos que atraviesan por debajo del mar y vuelven a aparecer como fuentes de agua dulce. Ello respondía a la creencia de los colonos cuyo deseo era beber también en el extranjero el agua de la antigua patria. Así, la fuente siracusana de Aretusa se suponía procedía de Alfeo, el río de Olimpia. Íbico cuenta que un vencedor de

[14] Otro detalle es digno de mención, los cuadros del jardín de las ninfas y de la tormenta de invierno no están construidos con la forma «así... como», sino integrados en una continuidad expositiva que los transforma en metáforas o símbolos. Este procedimiento simplifica la construcción evitando desarrollos paralelos; con ello la presentación gana profundidad. Esta integración de las comparaciones es también típica de Píndaro, pero no están elaboradas de modo tan completo y consecuente como en Íbico.

[15] El complejo entero reaparece transformado en Longo 2, 4-5. La identificación de Eros con un muchacho encantador y la referencia a la edad avanzada del poeta nos recuerda los Fr. 6 y 7 de Íbico.

[16] La leyenda de las «grullas de Íbico» estaría de acuerdo con su estilo.

[17] Quizás podemos comparar estos pasajes: Píndaro, *Pit.* 8, 88-92 y Fr. 122, 4-5. Por el contrario, Anacreonte 52 parece tener otro sentido.

los juegos olímpicos arrojó una copa de oro al río Alfeo, y más tarde apareció en Aretusa[18]. Creía firmemente en los antiguos prodigios, pero, sobre todo, era sensible a los milagros del espíritu creador del hombre. De su boca, oímos, por vez primera, un elogio de la técnica que triunfa sobre la naturaleza desierta. Habla (21) de un dique de piedra construido en la misma Siracusa, desde la isla próxima de Ortigia hasta tierra firme:

> por manos hábiles de los mortales; donde antes / tenían su sitio caracoles marinos y peces devoradores.

Pero, en su arte, Íbico prefería a los dioses antes que a los hombres: no se permitió un pensamiento impío por mor de un efecto artístico (22)[19]:

> Temo blasfemar contra los dioses / por conseguir fama entre los mortales.

Estas palabras de Íbico impresionaron a la posteridad. Platón las cita, y Empédocles las hace suyas (31 B 3, 6 s.).

Por desgracia, con los fragmentos citados se acaba lo que nos queda de Íbico, por lo que hace referencia a nuestro estudio. Queda, sin embargo, un amplio conjunto de fragmentos con una problemática especial. En Egipto, se encontró un papiro con cuatro triadas[20] incompletas de un canto coral. No se ha conservado el nombre del autor, pero sólo Estesícoro e Íbico pueden ser tomados en consideración[21]. Frente al lenguaje personal y apretado de los fragmentos seguros de Íbico, el estilo es ahora convencional y banal, no sólo en los adjetivos, sino también en los pensamientos y las estructuras. Por eso, es dudosa la autoría de Íbico[22]. También es problemática la coherencia interna del amplio fragmento. El poeta habla extensamente de cosas de las que, como dice, no tiene intención de tratar; y, tras extraños rodeos, termina bruscamente la canción con un elogio a la belleza de un muchacho llamado Polícrates[23]. Pero las posibles objeciones a la composición (no al estilo) desaparecen si completamos su comienzo como en la siguiente propuesta de reconstrucción (Fr. 3):

[18] Fr. 23 Bergk, y además *Bucol*, 10, 4. Sobre el curso del Asopos desde Frigia hasta Sicio, ver Íbico, Fr. 47 Bergk. Sobre la creencia en el origen de la fuente de Aretusa, pudo encontrar apoyos en que brotaba desde gran profundidad, cerca del mar, y con más abundancia de lo que podía permitir la pequeñez de la isla Ortigia; además, se decía que el mar al pie de la acrópolis tenía, a veces, agua dulce (Plutarco, *Dion*. 24, 7-9).

[19] La corrección de esta interpretación del fragmento se deduce del modo como Platón y Plutarco aprovechan la cita. El pasaje nos hace recordar a Píndaro, *Olim*. 1, 35 s. y Fr. 81.

[20] La construcción métrica es muy sencilla. En la estrofa y la antístrofa un pie trocaico sigue a doce dáctilos. El épodo es más variado.

[21] Ver Paul Maas, *Philolog. Wochenschr*, 1922, 578.

[22] Tampoco de Estesícoro nos queda material suficiente como para proceder a una crítica estilística segura, pero su atribución parece menos absurda que la de Íbico. El excesivo detalle y ansias de catalogación parecen de Estesícoro; aunque también en Íbico encontramos dos fragmentos de carácter parecido (el 13 y el 14). El motivo de la pederastia lo indica expresamente Arquitas de Atenas (13, 601 a) con referencia a Estesícoro, pero el pasaje no es muy fiable.

[23] Si la canción es de Íbico, este Polícrates coincidiría con el posterior tirano. Una información confusa del Léxico de Suidas supone que Íbico estuvo en Samos antes de que Polícrates llegase al poder. Según Bruno Snell (en trabajo aún no publicado) el poema se dirige a Polícrates cuando era tirano. Íbico trazaría el paralelo entre la grandeza de la flota de Agamenón y el poder marítimo con el que Polícrates aseguró su reino.

[Triada 1] (la belleza es el mayor poder en el cielo y en la tierra: así cantaré, joven y hermoso Polícrates. Un ejemplo es Helena, por cuya belleza innumerables hombres sufrieron indeciblemente y un gran reino se redujo a polvo. Cuanto mayor es la energía y el valor [*areté*] de un hombre, tanto más accesible es al encanto de la belleza).

[2] (Por la mano de Helena compitieron todos los hombres notables de su tiempo, los mismos que más tarde) / desde un lejano país, asolaron la gran ciudad, ilustre y rica, de Príamo el Dardánida, por decreto del gran Zeus, / en una lucha celebrada con cantos, en una guerra portadora de lágrimas, por la rubia figura de Helena; y a la sufrida Pérgamo (Troya) subió la desdicha por causa de Cipris, de cabellos de oro.

[3] Pero ahora no deseo cantar a Paris, mal anfitrión, ni a Casandra, de finos tobillos, ni a los otros Priamidas / ni el día en que cayó Troya, de altas torres; ni quiero recordar el valor *(areté)* orgulloso de los héroes, llevados en cóncavas / y bien trabadas naves para ruina de Troya, nobles héroes mandados por el Plisténida, poderoso rey Agamenón, hijo del noble Atreo.

[4] Bien podrían narrar esto las hábiles Musas del Helicón, pero es difícil que un mortal describa con detalle / barco por barco, cómo Menelao partió de Grecia, del punto de Aulis, y, por el mar Egeo, llegó hasta Troya, domadora de potros, con los héroes / de broncíneo escudo, hijos de aqueos; de los que el mejor en combate fue el raudo Aquiles, y el poderoso guerrero Ajax (en segundo lugar).

[5] (Pero, ¿quién fue el más bello de todos los que) desde Grecia a Troya cruzaron? Fue el mismo Aquiles, y tras él / a los que parió Hilis, de diadema de oro. Pero, a los ojos de Troyanos y Aqueos, / destacó la figura de Troilo, como el oro triplemente refinado sobre el latón. Y con ellos, Polícrates, disfrutarás la gloria inmortal de la belleza, como lo es la gloria de mi canto (imperecedera)[24].

Reconstruida de este modo, la canción tiene cohesión y unidad. Todo lo que se dice sobre la guerra de Troya y sus héroes es pertinente, y a ello contribuye la tesis de la primera triada. El poeta no quiere cantar, «ahora», las hazañas del seductor Paris ni de la esbelta Casandra[25], ni de las desgraciadas consecuencias para Troya de esa locura de amor, ni del heroísmo *(areté)* del

[24] Así termina la canción. En la reconstrucción de la primera tríada no he logrado reflejar el estilo plano, no modulado, de los fragmentos conservados, que difieren notablemente del estilo de Íbico. En el verso 3, completo τηλ]όθεν, porque ἀπ'" Αργεος ya está en 28 y 36; en el verso 22 propongo ἐκπ[ρεπή]ς. Qué signifique διερός en el v. 26, no está claro. En 39-41 se espera encontrar a Nireo (*Il.* 2, 671-75) en lugar del hijo de la desconocida ninfa Hilis. No comprendo la construcción gramatical de los dos últimos versos. El escolio necesita ser modificado, pues no está clara su referencia. Quizás trate de los caballos de Laomedonte, en conexión con Τροίαν ἱπποτρόφον del verso 30; o de los caballos que Troilo llevó a beber cuando Aquiles llegó, y de su descendencia (γένεσιν?) de Teucro y Laomedonte.

[25] Se nombra a la bella Casandra junto al hermoso Paris, de la misma manera que Íbico la ensalza en el Fr. 16; quizás se intenta decir que su belleza fue tan fatal para Agamenón como el amor de Helena para Paris. El poeta no habla de «los otros hijos de Príamo», pero deja a Troilo para el final.

bando griego en la lucha por la más bella de las mujeres; no es ese, ahora, dice el poeta, su deseo. Debemos, pues, entender que la presencia del amado Polícrates ejerce demasiado influjo sobre su corazón y sus sentidos. No es capaz de una tarea sobrehumana, ni se propone, para probar el poder de la belleza, recordar las huestes innumerables embarcadas en la guerra a causa de Helena; sólo menciona a unos pocos de los mejores. Le interesa sobre todo la cuestión de quién es el más bello de los griegos y troyanos, y, especialmente, ensalzar al joven Troilo, cuya figura cautivó a ambos bandos contendientes. «A ellos te asemejas, joven Polícrates; y así como ellos son enaltecidos en la vieja epopeya, tú serás inmortal en esta mi lírica canción».

La reconstrucción ha sido realizada de manera que quedan de manifiesto los cinco elementos típicos de la lírica coral (ver más abajo, p. 453). La canción establece una proposición general y la reviste con la leyenda heroica; celebra el poder de la diosa Afrodita; el cantor habla de sus propios sentimientos; y coloca a una persona actual en el mismo rango que las sobresalientes figuras de las que habla la tradición. Pensamientos parecidos hemos encontrado en un poema de Safo, próximo por su contenido a la lírica coral (Fr. 16, ver antes, p. 183-85). También ahí se habla del poder de Afrodita sobre el corazón humano a propósito de la historia de Helena, y de la guerra de Troya, y también la poetisa ensalzaba el encanto de la juventud por encima del brillo de la guerra. Pero nuestro autor da un paso más: dice que la canción lírica es más apta para glorificar el presente que para narrar eventos del pasado. No obstante, el rechazo de la historia no es, en esta época posterior, tan brusco como lo había sido en Arquíloco. Los repetidos gestos de renuncia[26] no pueden ocultar que el poema está, por contenido y lenguaje, bajo la influencia de la epopeya[27].

Antes de dejar a Íbico, volvamos la mirada a los dos magníficos comienzos de canciones: «Otra vez está Eros al trabajo...» y «Membrilleros regados...» (Fr. 6 y 7). Sus pensamientos nos recuerdan a Safo y, sin embargo, el tono de su vivencia y el estilo expositivo de Íbico son tan diferentes que podemos suponer una revolución de la actitud espiritual. Mientras que Safo se entrega de buena gana a las excitaciones dolorosas y placenteras, y en ellas deja disolverse su yo, Íbico siente la pasión que le sobrecoge como algo extraño y anormal frente a lo que su propio yo se defiende en vano. La situación anímica se ha complicado, y se necesita un superior nivel de conciencia para comprender y describir el conflicto[28]. A esto se corresponde una forma expositiva diferente. Ya no tenemos, en nuestra lectura, la impresión, como en el caso de Safo, de que los hechos vienen a las palabras de modo sencillo, uno tras otro,

[26] En este juego de rechazo de lo que está presente, podemos recordar el poema de Horacio *Laudabunt alii* (Carm. I, 7) y el Fr. 1 de Timocreonte, ambos según patrones lésbicos. Ver *Frühgriech. Denken*, 90 s.

[27] El poeta tiene presente especialmente el libro segundo de la *Ilíada* con su catálogo de guerreros. Allí se mencionaba a los dos aqueos más valientes (768 s.) y a los dos más bellos (671-74), y de ahí (484-93) procede la idea de los versos 23-27 de la canción.

[28] No se trata de un conflicto entre diferentes órganos anímicos (p. e. entre entendimiento y sentimiento) o entre diferentes motivos (p. e. impulso y deber), sino entre dos caracteres: un hombre que envejece y desea la tranquilidad, forzado a tener los sentimientos de un joven ardiente.

en un discurso que va aflorando y extinguiéndose con espontaneidad. Más bien encontramos que las distintas afirmaciones están organizadas en una estructura en la que cada elemento ocupa un puesto fijo y posee una determinada función. Una enérgica y configuradora voluntad artística traza cuadros complejos en los que no encontramos sólo, como antes, agudos perfiles, sino además estructuras plásticas en varias dimensiones. Con tales medios, se hace posible una animación más rica y poderosa.

Lo que nos enseña la historia de la poesía griega lo confirma la historia de la pintura de vasos en Grecia. Por la misma época en que componía Íbico, tuvo lugar la transición de la técnica de figuras negras a la de figuras rojas. Las figuras ya no son meramente siluetas de color con escasos detalles interiores, sobre un fondo abierto, sino que el fondo entero está recubierto, y las figuras vacías. La precisión exacta de los contornos se mantiene, pero la diferencia está en que ahora el artista, dentro del contorno que define las figuras, puede conformarlas plásticamente con un lenguaje de líneas mucho más expresivo. Con ello, se abre el camino hacia una descripción más orgánica y animada. En la primera fase de este nuevo desarrollo, aproximadamente desde el tiempo de Polícrates hasta las guerras persas, «esta técnica artística (de los vasos pintados) alcanzó sus máximos triunfos y realizó la más perfecta síntesis entre ornamentación convencional y naturalismo elaborado»[29]. Artesanía refinada y perfecta, síntesis única de convención y naturalismo: tal es también la poesía sociable de Anacreonte.

[29] Ernst Buschor, *Griech. Vasenmalerei*, 2.ª ed., München, 1921, p. 146.

2. ANACREONTE

Anacreonte fue un jonio de Teos, en Asia Menor. Después de que Teos se incorporase al imperio persa en el 545, una parte de sus habitantes marchó a Abdera en Tracia, para eludir el pesado dominio extranjero; también Anacreonte vivió largo tiempo en Abdera. Después, como Íbico, trabajó en la corte del tirano Polícrates de Samos, y cuando Polícrates fue asesinado por los persas, y también Samos cayó bajo dominación persa, aceptó Anacreonte una invitación de Atenas. Se cuenta que fue Hiparco (527-510), hijo y heredero de Pisístrato, quien expresamente envió un poderoso navío de guerra a Samos para traer al famoso poeta con seguridad a Atenas.

Anacreonte no fue un maestro de la lírica coral ceremonial. Compuso canciones para ejecuciones privadas, especialmente para alegres banquetes. Sus poemas son vivos, frescos y movidos. En una reunión de bebedores, ruega a Dionisio, dios del vino y dispensador de energía y placer, de ese mòdo (2):

> Señor, con quien juegan Eros, animal joven, las ninfas / de ojos negros y la purpúrea Afrodita, / y que vagas por las cumbres de los montes: / me arrodillo, acude benévolo y atiende mi plegaria. / ¡Da buen consejo a Cleóbulo y haz, oh Dioniso, / que se abra a mi amor![1]

El ruego «acude benévolo» no sólo vale para Dioniso, sino también para las otras divinidades invocadas en el gracioso cuadro introductorio[2]. Pues el alegre juego que tiene lugar en el monte debe repetirse aquí, en el salón en el que Anacreonte hace sonar su canción. A los bebedores, les esperan hermosos muchachos, encantadores como Eros mismo y alegres como animales jóvenes. También hay muchachas con cuyos ojos negros el encanto de Afrodita influirá en los hombres. El regalo de Dioniso que los muchachos escancían desterrará las preocupaciones y favorecerá la alegría. El poeta mismo se ha fijado en Cleóbulo, y espera que, en la atmósfera impregnada por esas fuerzas, el joven le será favorable.

De tono más ligero, es este comienzo de canción (5):

> Otra vez Eros, de cabellos de oro, / me lanza su pelota púrpura, / y me invita a jugar con la chica / de sandalias de colores. / Pero ella, que es de la hermosa Lesbos, / desprecia mi pelo blanco y espera boquiabierta, soñando en otro[3].

[1] El sentido del último verso es difícil. Considero que Cleóbulo es sujeto de δέχεσθαι (con H. W. Smyth).

[2] Dioniso y Afrodita eran divinidades y poderes naturales estrechamente relacionados (E. R. Dodds, acerca de Eurípides, *Bach*, 402-16).

[3] La palabra ἄλλην concierta, o bien con κόμην, o bien se refiere a alguna mujer (en cuyo caso, el verso final sería: «soñando en otra»). Χάσκειν se dice del necio abandono a esperanzas inútiles (Solón 1, 36).

Vuelve aquí el tema del amor en la vejez pero sin el *pathos* que tenía en Íbico. La seducción (simbolizada por una pelota que Eros tira al poeta) no viene aquí de un joven de la sociedad, sino de una mujer música a sueldo[4]; y no se trata de una gran pasión, sino de simple «juego»[5]. Además, el juego continúa: no está claro en quién se centrará el interés de la muchacha, aunque el poeta dice que su pretensión (explícita en la primera estrofa) es rechazada. Graciosa y contenida, la canción se mantiene en el terreno de las posibilidades y las esperanzas que están, por igual, abiertas a todos. Hay un gesto sociable y amable por parte de Anacreonte hacia su competidor más joven en busca de la muchacha, al retroceder un paso pero sin renunciar, a una insinuante burla con la muchacha de Lesbos, quien espera más placer de un joven patán que de un experimentado maestro[6]. En toda la poesía de Anacreonte, hay un tono pícaro, pero dotado de tal libertad y seguridad que sólo podría ser obra de un espíritu tranquilo y alegre que domina hasta el virtuosismo las formas de su arte. En el fragmento que comentamos, la broma ligera está también dirigida por Anacreonte contra sí mismo. Es un ejemplo de cómo la poesía, por primera vez, tiene éxito en ese camino atractivo, pero peligroso, de la ironía. Ya Alcmán había dado un paso en esa dirección, pero la ampulosidad y la autocomplacencia arruinaron el intento. Hiponacte, entretanto, había caído en el extremo opuesto, en la falta de dignidad y lo grotesco. Ambos fueron con frecuencia toscos, y la ironía tosca es una *contradictio in adiecto*. Sólo con Anacreonte se dan las condiciones de una real, es decir fina, ironía. Ironía, es decir, la tranquila madurez de una maestría artística que puede jugar sin comprometerse, manteniendo la distancia con las cosas y consigo mismo: algo, por lo tanto, que Arquíloco, el fundador de la lírica, hubiera rechazado radicalmente[7].

El mismo Cleóbulo, a quien vimos en la canción de la plegaria a Dioniso, aparece en la siguiente estrofa (3):

> A Cleóbulo deseo, / por Cleóbulo ando loco, / me consumo por Cleóbulo.

La broma lingüística, en la que el mismo nombre aparece en tres construcciones diferentes, ya la habíamos encontrado una vez en Arquíloco (Fr. 70, ver antes, p. 152, nota 43). Pero, allí, la burla incisiva se dirigía contra todos aquellos para los que todo giraba en torno a Leófilo, mientras que aquí Anacreonte ironiza contra sí mismo: «Siempre y sólo Cleóbulo».

La estructura triádica es frecuente en los fragmentos de Anacreonte, aunque no de modo tan llamativo como en los versos recién citados[8]; produce

[4] Lesbos era famosa por la calidad de sus músicos (Sago, Fr. 115; Cratino, Fr. 243, Kock).

[5] Ver el Eros «juguetón» en 2,4. En consecuencia, el símbolo de la pelota pertenece a la esfera de los juegos infantiles; sólo en época posterior la pelota es sustituida por una flecha para aludir a las heridas y dolores producidos a distancia. En el Fr. 34 aparece otro juego infantil, las tabas, como símbolo del juego que Eros se trae con sus víctimas. En Apolonio de Rodas (3, 117 s.; 132 s.) Eros juega con tabas y con pelotas de colores.

[6] Anacreonte era consciente de sus habilidades. Ver Fr. 88 y 32.

[7] En Arquíloco el modo de referirse a su vida real no era algo irónico o frívolo, sino muy serio, hasta el fanatismo.

[8] P. e. Fr. 54: «gorro, pendientes y cuero de buey» al principio, y «carroza, adorno de oro y sombrilla» al final; en medio tres frases que empiezan con: «a menudo». Fr. 44: sienes, cabeza y

la impresión de una riqueza bien ordenada. El mismo efecto lo producen los adjetivos, numerosos pero seleccionados con gusto, como, por ejemplo, los tres colores en la estrofa citada: una pelota «púrpura», Eros «de cabellos de oro», la muchacha «de sandalias de colores». El lenguaje es fluido y tranquilo, pero nada sencillo. No hay lagunas en la composición, pero la construcción deslizante, típica del estilo arcaico, ya no existe en Anacreonte, como tampoco en Íbico[9]. Dentro de la secuencia general, cada miembro se destaca, y cada elemento aparece sólo una vez, en el lugar que el orden clásico le hubiera asignado. Lo que Anacreonte realiza es, nada más y nada menos, que una maravillosa poesía ocasional, comparable a la artística artesanía. Sus canciones de sociedad, con su claridad de lenguaje y la brevedad flotante de sus estrofas, se oyen y se retienen con facilidad. Su tono es personal sin ser individual, de manera que cualquiera que las recite se las podría atribuir.

Otros muchachos, además de Cleóbulo, fueron admirados y cantados por Anacreonte. En aquella época, el amor no se dirigía ya tanto a un individuo como a un tipo. Siempre celebró, como nos informa (Fr. 29 test.), los ojos de Cleóbulo, el encanto juvenil de Batilo y el cabello de Esmerdíes. Este último se había hecho cortar el pelo, cuando había llegado su tiempo, en estilo varonil, y el poeta se lo reprocha (46)[10]:

> Cortaste la flor perfecta de tu suave cabello.

El nombre de Esmerdíes testimonia el influjo asiático en la aristocracia samia, y en un solo verso encierra Anacreonte dos juegos de palabras de un preciosismo que recuerda el elaborado artificio de la poesía oriental. La imagen trivial de la «flor» está tomada literalmente, puesto que la flor «se corta»; y el calificativo de «flor» tiene en el original un doble sentido; *ámõmon* significa «perfecto», pero también era el nombre de un costoso perfume[11].

Recientemente (1954) han aparecido otros versos con el mismo tema (Oxir. Pap. 2322, GFr. 1, 1-10; Fr. 71 Gentili, Roma, 1958):

> ... del cabello que caía, dando sombra, / a tu nuca delicada. / Eres como árbol sin hojas, / y los rizos, por burdas manos cortados, / caen en el polvo; / pacientes sucumbieron al filo / del acero, y yo sufro. / ¿Qué hacer si no... *(incomprensible)?*

Así acaba el poema. Versos como éstos serían pueriles si los reproches y quejas de Anacreonte sólo se dirigieran al adorno de los rizos. Pero, naturalmente, junto con el largo cabello se ha desvanecido también el encanto juvenil de Esmerdíes. El tierno mancebo se ha transformado, según su propio deseo, en un recio joven, sustrayéndose, según el curso de la naturaleza, a la apasionada admiración del poeta por el encanto único de la primera juventud.

dientes; Fr. 27: agua, vino, guirnaldas. También otros poetas utilizan con frecuencia expresiones ternarias: p. e., Alceo, Fr. 338 LP, 5-8; Mimnermo, Fr. 1, 3; Solón, Fr. 14, 4 y verso 9 s.

[9] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 60.

[10] Ver p. e. Apolonio *Argon.* II 707.

[11] La traducción recoge la ambigüedad de *ámõmon.*

A su modo, estas canciones son canciones de adiós al amor, como lo eran las canciones de despedida de Safo.

Si bien en los dos fragmentos anteriores, el poeta se dirigía directamente al bello Esmerdíes, sin embargo, no por ello se convertía la canción en una conversación privada entre el hombre y el muchacho, que no interesase a un tercero. Más bien, Anacreonte está dando una lección en el trato con los jóvenes. Se siente un maestro y un virtuoso en tal campo (32):

> Gracias a mis palabras, me querrán los muchachos; / es gracioso lo que digo, y graciosamente sé decirlo.

Y anima a sus colegas a tener ternura y tacto en su aproximación a una muchacha (?). «No debéis ser rudos con la chica», dice (39), sino:

> dulcemente como a un cervatillo / que, aún no destetado, abandonado / por su astada madre en el bosque, / siente pavor[12].

El consejo procede de esa humanidad jónica, siempre comprensiva con los sentimientos ajenos.

De la misma manera que considera a los muchachos como niños, también para Anacreonte es Eros, el arquetipo del encanto juvenil amoroso, un niño, mucho antes de que el arte lo aniñase transformándolo finalmente en un *putto*. Eros se divierte, como vimos (p. 278), con una pelota, o juega como otros niños con tabas, como dados. Pero, para él, el juego ligero tiene un significado simbólico: recibir una pelota roja desencadena, con el golpe, el deseo por los juegos del amor, y (34):

> Los astrágalos de Eros se llaman: / «pasiones, combates desolados».

Estos versos expresan el contraste entre el ser infantil del muchacho y los ardorosos sentimientos que excita en el alma de hombres y jóvenes.

En contraste con esta actitud y con el poema del cervatillo, he aquí un poema dedicado a una muchacha tracia, uno entre muchos de los que debieron animar los banquetes de hombres en Abdera. El poeta se ofrece como maestro del paso de los juegos infantiles a los juegos del amor (88):

> ¿Por qué, potranca tracia, te me escapas y miras de reojo, / sin compasión, y piensas que no soy hábil ni entendido? / Mira que puedo ponerte buenas bridas / y llevarte con las riendas a tu sitio. / En vez de eso, correteas y saltas por los prados, / pues no tienes por jinete un experto en caballos[13].

[12] Los antiguos críticos ya indicaron que las ciervas no tienen cornamenta; pero la poesía griega se permite licencias en su visión de la naturaleza, y también la escultura (ver Píndaro *Olim.* 3, 529). Un grupo en bronce de la época geométrica tardía conservado en Boston (ver Roland Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit,* Tübingen, 1952, lámina 17 a, texto p. 34) muestra una cierva dando de mamar y con cuernos poderosos.

[13] En el verso segundo es mejor leer μ (ε) que μ(οι). La comparación de una muchacha con un caballo de carreras, que ya conocemos por las atractivas jóvenes espartanas de Alcmán, se aplica aquí a una ingenua muchacha tracia. El poema sirvió de modelo para Lucilio 1041 s.

Estos hermosos versos muestran cómo está viva todavía en Anacreonte la frescura arcaica y el vigor de las imágenes, pese a la delicadeza tardoarcaica que tiene con frecuencia su estilo. En este texto, evita amablemente lo indelicado, pero cuando quiere es capaz de llamar las cosas por su nombre, sin remilgos ni misterios (Fr. 40). De nuevo, en lenguaje figurado, dice a una complaciente muchacha en la fiebre del deseo (55):

> Tú que eres hospitalaria: dame de beber, que estoy sediento[14].

Y cuando el poeta, que piensa poder ganar los corazones con sus cualidades personales, se queja de la competencia desleal del dinero, traza un cuadro de los viejos y buenos tiempos, en los que (59):

> Todavía no brillaba la Persuasión de plata.

Peitho (Persuasión) es el poder de seducir voluntades ajenas[15]. En todos los fragmentos que hemos visto hasta ahora, llama la atención la gracia y variedad de las comparaciones que emplea Anacreonte. No adoptan en él la forma circunstanciada de los símiles homéricos que contraponen a un explícito «cómo» un explícito «así», sino que el así y el cómo están fundidos, de manera que el auténtico objeto es sustituido por la imagen. Así procede también Íbico (ver p. 272, nota 14). Pero, mientras que en Íbico las imágenes abren una amplia perspectiva, en Anacreonte, sólo sirven para crear una atmósfera apropiada. También emplea imágenes mítico-religiosas, pero en tono ligero y con un regusto de ironía. Cuando el muchacho que le atrae no escucha sus ruegos, el poeta se imagina a sí mismo llamando a los dioses del cielo (52):

> Vuelo hacia el Olimpo con alas ligeras / por males de amor: mi chico no quiere ser joven conmigo[16].

Las imágenes de Anacreonte tienen siempre algo móvil, flotante, llameante (53):

> Eros, que ve encanecer mi barba, pasa por mi lado / con el soplo de sus alas brillantes de oro (53).

Era una antigua superstición griega que saltar desde cierta roca mítica curaba los males de amor. Y Anacreonte dice (17):

[14] La expresión de «hospitalaria» como perífrasis de accesibilidad, la encontramos ya en Arquíloco (Fr. 15, antes p. 148) y Píndaro (Fr. 122, 1; ver luego p. 436).

[15] πείθειν tiene un significado más amplio que «persuadir». Es un verbo activo que pasa a la voz media con sentido causal: de πείθεσθαι, «cumplir la voluntad de alguien», sale πείθειν, «aceptar». Para ganarse a alguien hay más medios que la conversación, p. e. el soborno (Heródoto 9, 33, 3 μισθῷ πείσαντες); y Πειθώ, compañera asidua de Afrodita seduce a sus víctimas sin palabras, por su encanto. Anacreonte transforma divertidamente esta Peitho, bien conocida, en otra que opera con ἄργυρος (plata, dinero) en lugar de erotismo.

[16] No quiere disfrutar conmigo de los placeres de la juventud. También en la *Ilíada* (9, 511) los ruegos no escuchados apelan a Zeus. Parece aludir a este poema la carta 193 (Bidez-Cumont, 263) del Pseudo-Juliano. Ver también Píndaro, Fr. 122, 4 s.

Subo de nuevo y, de la roca de Leucas, / me zambullo en la ola gris, ebrio de amor.

Anacreonte es, por lo que conocemos, el primer poeta para el que el amor es una suave ebriedad. Pero no le son ajenos los impactos y la violencia de la pasión (45):

Otra vez Eros me golpea con su gran martillo / de herrero, tirándome a una fría torrentera.

Es la imagen del hierro golpeado entre el yunque y el martillo, calentado hasta el rojo y enfriado en el agua[17], estableciendo un paralelo con el juego cambiante del amor en los hombres[18], tal como se ha sentido y expresado desde Safo. Pero en Anacreonte, de modo sorprendente, el fuego de las oposiciones entre martillo y yunque, calentamiento y enfriamiento, que constituyen el núcleo de la imagen del hierro laboriosamente forjado, no se destaca. En este nuevo mundo espiritual, no hay ya espacio para la polaridad arcaica. Y si Safo había hablado del amor como de algo dulce y amargo ante lo que estamos inermes (Fr. 130), Anacreonte sitúa la contradicción en otro lugar (79):

Otra vez amo y no amo, / estoy loco y no lo estoy.

Esto ya no es una tensión entre felicidad y tormento como en Safo, sino una sucesión de sentimiento y sequedad. Al lado del yo sobrecogido y derrotado, hay un yo libre y racional, capaz de describir la escisión. Otra vez, un comportamiento próximo a la ironía.

Con esta actitud moderna, no es de admirar si en Anacreonte ya es corriente el concepto de «alma» en el sentido actual de la palabra (4)[19]:

Muchacho de ojos de niña, / te busco y no me oyes, / no sabes que tú tienes / las riendas de mi alma.

El amor es el tema de todos los fragmentos examinados y una parte, al menos, procede de canciones de banquete. Pues, según los usos de la época, la sociedad masculina buscaba sus más selectos placeres en las relaciones que, con tal ocasión, se establecían con muchachos y mujeres. De modo programáticos explica Anacreonte que vino, canciones y amor se corresponden (96):

[17] Ver τύπος ἀντίτυπος, πῆμ' ἐπὶ πήματι del oráculo en Heródoto I 67, 4, donde se habla de la doble «tempestad» del fuelle; también Hipol. *Ref.* 8, 29. Otros lugares paralelos son εὕει ἄτερ δαλοῖο (la mujer con su marido): Hesíodo *TD* 705; el baño desagradable en un torrente; Aristof, *Acc.* 381; la expresión χαράδρῃ χειμερίῃ (infranqueable): Apolonio *Argon.* IV 460; endurecimiento (de la sustancia del hueso) por calentamiento y enfriamiento: Platón, *Tim.* 73 e. Es dudoso que Anacreonte aludiese aquí al endurecimiento (del hierro, del amante) por el sufrimiento.

[18] En una novela griega tardía (Longo 2, 7, 5) habla así el amante: «Mi alma me duele, el corazón me golpea, el cuerpo se hiela; grito como si me dieran golpes, me callo como si estuviera exánime, me sumergo en el río como si estuviera ardiendo.»

[19] Sobre la formación progresiva de la noción de alma, ver antes p. 259 s.

No me gusta el hombre que, con el jarro lleno, bebiendo, / habla de lucha y guerras, hacedoras de lágrimas, / sino el que espera regalos brillantes de Afrodita / y las Musas, que despiertan la alegría y el placer[20].

En su poesía, recomienda Anacreonte a sus compañeros la refinada conducta que le gustaría se tuviese en el amor y fuera de él. Como «maestro de placeres» que era, en ocasiones adopta un tono didáctico (43):

Trae, muchacho, una jarra para beber / largo trago. Diez partes de agua por cinco de vino / completa, para luego[21], sin rudeza, servir a Dioniso.

Y, en la misma canción, añade:

No alborotemos ni gritemos con el vino, / haciendo de escitas, mas, con bellas canciones, / bebamos despacio.

A uno de los compañeros, le dice (65):

Detesto a todos los que tienen / bárbaras y zafias maneras. / Pero yo sé, Megistes, / que eres de los tranquilos.

Y es más duro con las mujeres que hablan entre sí, porque su cháchara, «como las olas del mar», no se acaba nunca (80). Quizás para apaciguar una disputa que se ha sucitado, propone que uno de los hombres saque a danzar (18):

¿Quién pone su corazón / en la juventud alegre, / y a los lánguidos sonidos / de la flauta entra en danza?

Es importante, para que el banquete transcurra adecuadamente, que alguien sepa cuándo parar (49):

Estoy bebido, déjame ir a casa.

La poesía de banquetes de Anacreonte, con sus consejos de mesura y decencia, se sitúa en el extremo opuesto a las canciones elementales de bebida de Alceo. La poesía de Anacreonte no es una precipitada improvisación, como tampoco las reuniones a que estaban destinados sus poemas eran encuentros azarosos, sino acontecimientos sociales con anticipada preparación[22], en los que se empleaba mucho arte y dinero. Pues al final de la etapa arcaica estaban de moda las representaciones ostentosas de elaborada elegancia[23]; sólo con el

[20] Sobre el rechazo de la guerra, ver Estesícoro, Fr. 12; Jenófanes Fr. 1, 19-24; Teognis 763-66.

[21] La lectura y la interpretación de δεῦτε o δηῦτε en Anacreonte son inseguras (ver L. Weber, *Anacreontea*, Göttingen, 1895, 41 s.)

[22] La larga serie de citas de Alceo en las que propone diversas justificaciones para la bebida (ver antes p. 191 s.) tiene en los fragmentos de Anacreonte sólo un lugar equivalente (Fe. 6).

[23] Los hijos de Pisístrato, por ejemplo, que llevaron a Anacreonte a Atenas en una nave de guerra «inventaron fiestas y procesiones» y el gasto de la sociedad ateniense con «caballos y otras muchas cosas» pesó duramente sobre la gente (Aten. 12, 532 s.).

comienzo del período clásico se impuso una vuelta a la sencillez. Así pues, las reuniones y banquetes no eran cosa sencilla, y Anacreonte realza el placer por las cosas bellas, introduciéndolas en sus canciones. Así sabemos que las mesas estaban, delante de los huéspedes, «rebosantes» de manjares y dulces (Fr. 121 Gentili). Adornaban la cabeza con ramas de mirto (Fr. 37), y se colgaban al cuello «guirnaldas perfumadas» (Fr. 33), entretejidas de rosas y otras flores (Fr. 76)[24]. También se frotaban el pecho con ungüento para apaciguar los corazones exaltados (11). Por primera vez, oímos hablar a Anacreonte del juego del *Cotabos*, una invención siciliana[25].

Para intensificar los placeres de la vida y la juventud, acostumbraban los griegos de la época arcaica a tener presentes las ideas del envejecimiento y la muerte. Anacreonte mismo, ya entrado en años, se presentaba a sus compañeros, como contraste, en los versos (44):

> Tengo las sienes grises y el pelo blanco, / viejos los dientes, y el ardor juvenil me ha dejado. / Por eso, me lamento y temo las sombrías estancias / del Hades, casa de horror; es odioso el camino / que allí conduce. No tiene vuelta.

Quejumbrosos, y, en cierto sentido, triviales, estos versos producen un efecto doloroso[26], aun cuando supongamos, por no excluir posibilidad alguna, que la ironía del poeta incluye su propia autocompasión. ¡Qué contraste con Mimnermo quien deseaba morir cuando la edad le hubiera privado de la fuerza del amor!

En la antigüedad tardía, Anacreonte pasó por ser un poeta cuyos únicos temas eran el vino y el amor[27], pero, de hecho, nunca puso a su arte fronteras tan estrictas. Conocemos otras muchas direcciones que él exploró. Entre los fragmentos conservados, tenemos, por ejemplo, una serie de piezas satíricas en las que determinados contemporáneos (de la pequeña burguesía, al parecer) eran mencionados y ridiculizados (Fr. 87; 62; 71; 78, etc.). He aquí el fragmento mayor (54):

> Antes iba con un gorro estrecho en la cabeza, / unas tabas de madera en las orejas, y, en los lomos, / un pellejo de buey ya sin pelo, / sucio forro de un

[24] La precisión técnica de la descripción en el Fr. 76 y en otros (Fr. 43, 3-4; 58, 2, etc.) nos recuerda a Alcmán (ver Alcmán, Fr. 55, etc.); se puede comparar el Fr. 69 Diehl y 144 Gentili de Anacreonte con el Fr. 49 de Alcmán, entre otros (ver antes p. 166 s.).

[25] Un disco de bronce se mantenía en equilibrio sobre una superficie. Cuando el jugador había acabado su copa, la sujetaba con dos dedos e intentaba, desde su sitio, tirar el resto del vino de la copa contra el disco. Si acertaba, el disco caía produciendo un sonido metálico al chocar contra una figura. Al hacer la tirada se pronunciaba el nombre de un muchacho o muchacha en cuyo honor se intentaba la suerte, añadiendo unas palabras cariñosas. El juego se prestaba a múltiples bromas, profecías amatorias, etc.

[26] En *Gött. Hachr.* 1924, p. 86, nota, había puesto en duda la autenticidad del fragmento. Paul Maas me ha convencido, en una discusión por correspondencia, de que debe ser de Anacreonte.

[27] La antigüedad tardía inventó una serie de poemas «anacreónticos», mucho más dulzones y bromistas que los auténticos. Del mismo modo su forma era como de «trote corto» si la comparamos con el metro de los fragmentos auténticos que hemos citado. Tales poemas, sin embargo, se convirtieron en prototipos de lo anacreóntico en el siglo XVIII.

escudo abandonado, / y trataba con panaderas y afeminados putos: / vida de pícaro la de Artemón el pordiosero; / probó su cuello la rueda y el cepo, / le azotaron la espalda con correas / y le arrancaron la barba y el cabello; / pero ahora va en carroza, ese hijo de Cyce, / lleva sombrilla de marfil, pendientes de oro, / cual si una dama fuera.

Hay aquí una enorme masa de detalles pictóricos, ordenados en una única frase, bien articulada y modulada rítmicamente. No hay aquí nada de la calculada economía de las poéticas invectivas de Arquíloco[28] con las que acechaba y sujetaba a su presa. Tampoco hay relación con el agudo ingenio de la comedia de Aristófanes. Sólo una forma aplanada da continuidad al conjunto de elementos disparatados.

Debemos dar ahora la bienvenida a un nuevo y encantador hallazgo: una cancioncilla que comienza con estas dos estrofas (Oxir. Pap. 2322, Fr. 1, 11-19 = 1 Fr. 72 FGentili):

Oigo que esa mujer, bien conocida, / tiene el ánimo triste, / y con frecuencia, exasperada, / acusa a su destino: / «¡Qué bien, madre, si me llevaras / al mar furioso / y me arrojaras / a las olas espumantes!»

El texto original tiene tal finura de detalles (p. e., el juego contrapuesto del comienzo de las dos estrofas) y una presentación tan elegante, como sólo en Anacreonte podemos encontrar. En los tres últimos versos el estilo es altamente poético: la pena de la mujer se expresa en tono patético, que Anacreonte envuelve en ligera ironía. Tal vez la continuación del poema revelase el desanlace, tal vez no. El público contemporáneo del poeta debió conocer los hechos como para saber quién era el modelo. Donde se hubiera esperado el nombre, Anacreonte utiliza una expresión que hemos traducido (insatisfactoriamente) por «bien conocida». Literalmente ἀρίγνωτος es «muy conocido» en el sentido de «identificable sin más, sin expresa aclaración». Es una palabra altamente poética, la única que el poeta, hablando por propia persona, usa en la primera estrofa; y, al hacer así, pone un aura de reminiscencias épicas en torno a su heroina, con un efecto irónico más agudo que en la segunda estrofa.

También encontramos en los fragmentos de Anacreonte conversaciones dramáticas. Así, en el Fr. 23:

Me convertirás en comidilla del vecindario.

Y, en el Fr. 77:

Soy ahora una mujer sucia, y perdida / por tus deseos.

No esperamos encontrar en Anacreonte poesía de tono religioso serio, y es probable que nunca escribiera himnos regulares a los dioses[29], himnos con el

[28] Algo de la fuerza de Arquíloco conservaba Anacreonte cuando da rienda suelta a sus emociones básicas (ver Fr. 40; 55; comparar el Fr. 124 Gentili con el Fr. 72 de Arquíloco. El motivo del Fr. 22 de Arquíloco parece hallarse en el 8 de Anacreonte.

[29] M. Bowra, *Greek Lyric Poetry* (Oxford, 1936), p. 288. Ver Píndaro *Ist.* 2, 1 b.

objetivo de honrar los poderes divinos. Se ha conservado el comienzo de una plegaria a la antigua «Señora de los animales salvajes», que tenía un famoso santuario en Magnesia, junto al río Leteo, en Asia Menor. No sabemos cómo continuaría la canción (1):

> Cazadora de ciervos, Ártemis, / hija rubia de Zeus, te imploro / de rodillas, señora de las bestias; / tú que miras, alegre, / junto a los remolinos del Leteo, / esa ciudad de hombres aguerridos, / pues no es tu dominio / el de un pueblo sumiso[30]...

Es también característico este comienzo de canción (91):

> ¡Oye a este anciano, muchacha / de cabello rizado y túnica de oro!

Tienen estos versos resonancias de un halago galante a una bella o de una plegaria, y, sin embargo, es una diosa la interpelada, pues el calificativo de «oro», tal como está aquí colocado, se refiere en la poesía griega siempre a la esfera celestial.

En contraste sorprendente con la delicadeza que hemos encontrado abundantemente en Anacreonte, hay una serie de fragmentos, excesivamente breves, de tono guerrero. Las canciones de las que proceden tuvieron su origen, sin duda, en las luchas entre los pobladores griegos de Abdera y los aborígenes tracios[31]. Un poema que se lamenta por un guerrero caído (o, más exactamente, que expresa su compasión por su desgracia), empieza así (90):

> Antes que a mis valientes amigos, vaya a ti mi primer lamento: / dejaste tu juventud por ver tu patria libre, oh Aristocleides.

Es una atmósfera diferente. No se disfruta aquí la «juventud» *(hebe)* sino que se sacrifica por fines superiores. El lenguaje es severo, escueto, y faltan adjetivos tales como «alegre» juventud, «querida» patria, «dulce» libertad. Las cosas hablan por sí mismas, sin ayuda alguna. Otra canción (Fr. 81) llama a los ciudadanos a armarse para la lucha. También aparecen cuestiones políticas: Anacreonte se queja de que «los rebeldes tienen el control de la ciudad santa (Samos)» (Fr. 25), o de que «la corona (la muralla) de la ciudad ha desaparecidoo» (Fr. 67); teme el desastre: «veré a mi patria sufrir lo peor» (Fr. 56).

Para terminar[32], citemos algunos fragmentos característicos de contexto desconocido.

[30] Escribo οὐ γὰρ ἄν ἡμέρους ποιμαίνοις πολιήτας.

[31] En su segundo Peán habla Píndaro del recrudecimiento de la guerra entre abderitas y aborígenes tracios.

[32] Sobre los trozos de los *Oxyrh. Pap.* 2321, descubiertos en 1954, Fr. 1 y 4 (n.º 60 y 65 Gentili) no creo que tengan interpretación coherente con la obra conservada. En cuanto al Fr. 6 (63 de Gentili) podemos sospechar una semejanza temática con el Fr. 20 B de Baquílides y el Fr. 124 de Píndaro: el poeta desea tener durante «toda la noche» en el banquete ensueños eufóricos, viajes marinos, visiones lejanas de la acrópolis de Atenas (?), jardines floridos (?), altos palacios, etc.

(31) Me deslizo sobre escollos invisibles...
(94) Mi espíritu está embotado.
(97) No está en mi ánimo (?), pero sin vacilar te espero.

Y, un último dístico (42) con repetición rítmica, y un sorprendente encanto melancólico:

> Quiero que venga la muerte. Pues otra solución / para este tormento no viene de otro modo.

3. SIMÓNIDES

Los finales del siglo sexto constituyeron la madurez del espíritu griego arcaico. En política, se asistió al brillo de las cortes de los últimos tiranos. En el campo de las artes plásticas, se produjeron obras de mármol, de encantadora belleza y bellos vasos de figuras negras, así como el comienzo de la técnica de figuras rojas. En la literatura, están las finas canciones de Íbico y Anacreonte, con su construcción clara y firme y su profunda luminosidad, testimonio del logro de una plenitud. No hay nada en esas piezas autosuficientes que mire más allá de ellas.

En el desarrollo del espíritu griego, siempre hubo hombres que rompieron con la tradición y, sobre un nuevo terreno, marcaron caminos para nuevas metas. Tal fue la figura de Arquíloco al comienzo de la época arcaica. De modo parecido, están a las puertas de la época clásica el lírico coral Simónides y el rapsoda filósofo Jenófanes. Ambos fueron, como Arquíloco, nuncios de una saludable sobriedad. Pero, mientras que Arquíloco fue un heroico revolucionario, los preparadores de la época clásica fueron ilustrados y reformadores críticos.

Simónides fue de clara estirpe jonia. Había nacido alrededor del 557, en la isla de Ceos, que puede verse desde el promontorio ático de Sunion como la primera de la cadena de las Cícladas que se difuminan en el horizonte. Parece haber sido el primero en escribir lírica coral, por encargo y por dinero, en honor de personas, y no sólo himnos a los dioses. Así compuso canciones para celebrar las victorias alcanzadas en los juegos nacionales[1]. Pero este género no se adaptaba al modo de ser de Simónides; su fama le vino sobre todo por los poemas de lírica coral con ocasión de funerales, los *trenos.* En su profesión de lírico coral, fue invitado muchas veces para recitar y componer canciones en determinados tiempos y lugares, y también pasó períodos más largos de tiempo en sitios que le ofrecían más posibilidades de practicar su arte que su pequeña isla natal. Hiparco persuadió a Simónides con regalos y dinero para que fuese a la corte de Atenas, como había hecho con Anacreonte. En torno a la última decena del siglo sexto, Simónides pasó una larga temporada en Tesalia. Durante las guerras persas, trabajó para la democracia ateniense, y terminó su larga vida en Sicilia, en la corte del tirano Hierón de Siracusa.

En el amplio país de Tesalia, los primitivos habitantes estaban sometidos a una casta de aristócratas de los que dos familias nobles se distinguieron por su

[1] Los breves fragmentos conservados como epinicios de Simónides, serán tratados posteriormente en conexión con los de Píndaro (p. 405-08).

poder: los aléuadas y los escópadas. Simónides trabajó para ambas casas principescas. En una fiesta que dieron los escópadas, se hundió la casa y, entre sus ruinas, murieron el propio Escopas y parte de su familia. El *Treno* que Simónides compuso con tal ocasión empieza así (6):

> Siendo hombre, no creas saber lo que será mañana, / ni, si a alguien ves feliz, cuánto le durará. / Pues el cambio es más rápido que el zumbido / de una mosca de anchas alas a otro lugar.

En estos pocos versos, percibimos un tono que nos recuerda la prédica cristiana, y el comienzo tiene el estilo de los salmos. Nos sentimos aludidos como no había ocurrido antes en la poesía griega. El cálido «tú» de Simónides no se dirige a un amigo determinado, ni a la asamblea del duelo, sino al hombre: «Siendo hombre...»; y el hablante se incluye naturalmente. Profundamente afectado, participa de la muerte de los fallecidos como si él mismo hubiese sido tocado por la mano del destino; pues lo que a uno afecta no puede ser ajeno a nadie. El concepto de humanidad que desarrolló la Grecia clásica se prepara aquí. La imagen del final es característica; un cambio[2] en la vida del hombre no es más significativo ni importante que el vuelo repentino de una mosca de un sitio a otro. Píndaro declarará más tarde, con *pathos* sombrío, que, como el hombre está sujeto a cambios bruscos, no es más que una «sombra en sueños» (*Py.* 8, 96). Simónides dice aquí algo parecido, pero el giro de la frase es peculiar. No niega la realidad de nuestra existencia; pero la rebaja al nivel del más insignificante de los animales que pueblan la tierra[3]. Es una actitud de la que, de nuevo, encontramos un paralelo en el cristianismo, por ejemplo, en la humanidad y fraternidad de los cristianos rusos, que se expresan con imágenes parecidas.

Pudiera parecer que hemos sobreinterpretado unos pocos versos de un fragmento, pero si seguimos, encontraremos confirmación de lo que habíamos creído conseguir.

Los límites del hombre son tema fundamental de los *trenos* de Simónides. Cuando habla de esas limitaciones, nos parece estar de nuevo escuchando los salmos:

> (9) Es pequeña la fuerza del hombre, sin éxito su esfuerzo, / su escasa vida, trabajo sobre trabajo, / y la muerte inevitable gravitando igualitaria sobre todos. / Pues de ella reciben su parte los buenos / tanto como los malos.

> (11) No hay desgracia / que no puedan los hombres esperar, en plazo corto; / todo lo trastorna dios.

[2] Según las pruebas aportados por Liddell y Scott, sólo en tiempos de Polibio aparece la palabra μετάστασις como eufemismo de la muerte. En este contexto la cita de Eurípides (Fr. 554) no es acertada; debería ser II 2 («cambio»).

[3] Formalmente, la base de la comparación es la rapidez e instantaneidad, pero va más allá, porque la idea del vuelo de la mosca no puede disociarse de la acción. También en los símiles homéricos del león, independientemente del rasgo aludido, no se puede prescindir del hecho de que es un león el que se comporta como un héroe épico.

(8) Todo acaba hundiéndose en el terrible torbellino, / las grandes virtudes *(aretai)* y la riqueza.

(7) Pues ni siquiera los que existieron antes, / semidioses nacidos de los dioses, llevaron / hasta el umbral de la vejez, una vida / sin cuidados, trabajos ni peligros.

El último fragmento indica claramente que Simónides quiere consolar, no oprimir. El claro conocimiento de lo que nos está vedado, doblega el orgullo ante el poder y señorío de dios, pero también nos enfrenta con nuestros congéneres, sometidos al mismo destino. Ni siquiera se exceptúan los hijos de dioses.

Los griegos buscaron siempre en la fama el consuelo ante lo transitorio de la existencia personal. Mediante ella, se abría una puerta a cierta inmortalidad. Simónides pone también aquí un límite. La memoria del muerto no dura siempre (59):

(Lo único que no desaparece enseguida con el hombre es la gloria que adquirió en vida. Dura un tiempo...) / ... como una hermosa sepultura[4], / que al final también se hunde bajo tierra.

La comparación de la fama con un monumento funerario nos hace pensar en que el recuerdo de un hombre, para que pueda durar, debe estar incorporado en una forma artística, sea una escultura o un poema[5], como aquel del que proceden esas palabras. En otros versos, se dirige Simónides, con acerba crítica, contra la presuntuosa pretensión de una inscripción que, en una vieja tumba, atribuía la inmortalidad al propio monumento. En cierto lugar de Asia Menor, había una tumba coronada por una figura de mujer en bronce, con una inscripción que ponía en su boca estas palabras (Diog. La. 1, 89):

Una virgen soy de bronce, recostada en la tumba de Midas. / Mientras fluyan las aguas y se eleven frondosos los árboles, / en tanto salga el sol y dé brillo la luna, / mientras corran los ríos para engrosar el mar, / aquí estaré en la tumba, lugar de lágrimas, / avisando al viajero: aquí reposa Midas.

La inscripción fue atribuida a Cleóbulo, tirano de Lindos, uno de los Siete Sabios. Probablemente procede de la época en que se descubrió la técnica de fundición de grandes figuras en bronce. Con el orgullo del descubrimiento, el creador alardea con la duración de la obra. El poema se hizo famoso y se extendió en diferentes versiones, llegando a conocimiento de Simónides.

Simónides no atiende al hecho de la nueva técnica que se presenta como un triunfo[6]. Le repele la pretensión de inmortalidad, y en eso centra su atención. Para ello, monta una discusión con el antiguo poeta. Ya antes había discutido

[4] καλὸν ἐντάφιον debe formar parte de la cita; ver 5, 4.

[5] Píndaro dice orgullosamente que sus epinicios no están ligados, como las estatuas, a un lugar concreto (*Nem.* 5, 1 s.) ni expuestos a la destrucción (*Pit.* 6, 7-13); y Horacio dice (Odas 3, 30): «He erigido un monumento más duradero que el bronce.» Ver luego p. 402, nota 9.

[6] Esto se deduce de que habla de «piedra» y no de bronce.

Solón con Mimnermo (ver p. 211 s.), pero de modo caballeresco y ligero. Pero ahora el tono es didáctico, severo, casi científico (48):

> Nadie, racionalmente, estará con Cleóbulo de Lindos / cuando afirma que los ríos fluyentes, las flores de primavera, / las llamaradas del sol y la dorada luna, / y las olas del mar, tienen el vigor *(menos)* de una pilastra. / Toda cosa es más débil que los dioses, pero una piedra / hasta los propios hombres la destruyen. / Es de un insensato esa sentencia.

Uno de los Siete Sabios es tratado de tonto porque su pensamiento no se atiene a la razón *(nus)*. El contenido intelectual de la polémica es evidente. El error consistía en atribuir a una simple obra humana la misma energía vital *(menos)* que la que posee la inagotable naturaleza divina. También aquí insiste el poeta en reconocer los límites impuestos a todo lo humano[7].

Todos los textos analizados hasta ahora tratan de la muerte y la caducidad, y por eso se insiste en la idea de lo que está prohibido a la naturaleza humana. Pero esto constituye la mitad del mensaje que Simónides se siente llamado a traer al pueblo griego. De la renuncia a lo imposible que nos libera de pretensiones extravagantes, se deduce la exigencia de una mayor suavidad en el juicio que hagamos sobre los demás y sobre nosotros mismos. Para ayudar a que triunfe la tolerancia, se necesita corregir decididamente los valores y normas vigentes. Tal revisión es acometida en el más largo e importante fragmento de Simónides que conservamos.

Esta importante pieza merece una consideración detallada. Pero, antes de ello, examinemos las ideas a las que se opone Simónides[8].

Sabemos que los valores no siempre están determinados por la razón, sino, también, en muchos casos, por la voluntad. Los señores de la Grecia arcaica se entregaban con vigor y pasión a todos los placeres de la vida, y, sobre todo, al más aristocrático de los placeres, la posesión y disfrute del poder. Los valores humanos *(areté)* eran eficacia, honor, dominio, riqueza, brillo y éxito real; es una palabra: grandeza. Con esfuerzo titánico, todo corazón orgulloso buscaba esa distinción que elevaba al afortunado a un nivel casi divino, mientras que el fracao y la desgracia imprimían al fracasado el estigma de la inferioridad. En este modo de pensar no se diferencia fortuna y mérito. Cuando los dioses bendicen a un hombre, es como si le imprimieran un sello que dijera: «esto es oro puro». El fracaso avergüenza, empequeñece al hombre y suscita compasión. Y una tercera vía entre triunfo y fracaso, una elección prudente que se conformase con modestia y seguridad con un nivel inferior, era algo despreciable. Quien no era «bueno», es decir, grande y poderoso, era «malo» sin más.

Contra tal teoría, se dirige la canción de Simónides. Para desarrollar metódicamente sus pensamientos, toma como punto de partida un viejo

[7] Teniendo en cuenta otros fragmentos (8 y 59), el pasaje podría haber continuado así: «También es mortal el monumento, como el valor y la fortuna humanas. Es más duradera la fama que da el poema, pero también ésta perece como si no hubiera sido».

[8] Conocemos bien estas ideas que encontrarán su expresión plena en Píndaro (ver p. e. luego p. 442 y 463), en un tiempo en el que los hombres progresistas que pensaban como Simónides, las habían ya abandonado.

proverbio. Otra vez, es un dicho atribuido a uno de los Siete Sabios, Pítaco de Mitilene, blanco de los ataques de Alceo, y que dice: «Es difícil ser bueno». Simónides empieza así (4):

> Llegar a ser un hombre realmente bueno / es difícil: un hombre cuadrado / en sus brazos, sus piernas, su intelecto, / construido sin faltas.

Casi cada una de las palabras de nuestra versión exigiría una precisión. Qué se entiende por «un hombre bueno» ya ha sido explicado. La buena voluntad y el duro esfuerzo no bastan para hacer a un hombre «bueno»; hay que añadir la realización y el éxito visibles[9]. Este probarse uno a sí mismo en la acción es lo que, en el lenguaje de la época, se llamaba «llegar a ser bueno». Los «brazos y piernas» simbolizan la actividad y el «intelecto» *(nus)* el pensamiento y la voluntad[10]. Y, para expresar la perfección y conformidad con la norma, utiliza Simónides la expresión pitagórica «cuadrado, cuatriángulo»[11].

En el original, seguía a esta introducción una dedicatoria personal al destinatario de la canción[12], que se ha perdido. Tras la interrupción, vuelve Simónides al dicho de Pítaco. Pero, esta vez, no lo mantiene de modo incondicionado; pero no porque sea falsa su orientación, sino porque es insuficiente. En las explicaciones de los primeros versos, había definido Simónides la exigencia de «ser bueno» en su sentido más estricto, y, ahora, al reconsiderarla, se ve empujado a calificar su cumplimiento no como «difícil», sino como absolutamente imposible[13]. La segunda estrofa dice así:

> Mas tampoco tengo por exacto el dicho / de Pítaco, aunque sea de un sabio. / Había dicho: es difícil ser bueno («noble»). / Sólo un dios tiene tal privilegio[14]. / No puede dejar de ser malo el hombre / al que la desgracia derriba sin remedio. / Es bueno cualquiera que tiene buen éxito[15] / y malo el que lo tiene malo. Pero, las más veces, / tienen éxito y son mejores los elegidos de los dioses.

Casi todo lo que Simónides dice en esta estrofa era para su público una vieja y amarga verdad. Como los dioses no dan nunca a los hombres éxitos

[9] Una definición de *areté* con la que coinciden Teognis (683-86; 695 s.) y Píndaro: pasión por lo alto y realización de la grandeza. Ver luego p. 392.

[10] Ver *Il.* 15, 642 s.; παντοίας ἀρετάς, ἠμὲν πόδας ἠδὲ μάχεσθαι καὶ νόον, y antes p. 85, nota 5.

[11] Ver antes, p. 263. Del mismo modo el escultor Policleto no quería representar hombres individuales sino figuras «canónicas», «cuadráticas» (Plin., *Nat. Hist.* 34, 56). Policleto refirió el canon a relaciones numéricas pitagóricas, y de él procede la expresión «cuadrático».

[12] El destinatario era Escopas. Parece raro que tales ideas fueran dirigidas a una especie de señor feudal, pues, en último término, significaban la destrucción de ese ideal de vida. Pero podemos sospechar que Simónides alude a un retroceso de Escopas, en cuyo caso se explican sus consideraciones.

[13] No hay contradicción lógica en el procedimiento de Simónides. Al principio está de acuerdo con el dicho; después lo reconsidera y no lo acepta aunque lo reconoce como el «dicho de un hombre sabio», sin rechazarlo como en el Fr. 48, 6. Del mismo modo Séneca (*Epist.* 22, 13-15) corrige una sentencia de Epicuro, Al principio dice: *nescio utrum verior an eloquentior*, y luego lo supera diciendo *falsum est*.

[14] Ver *Mat.* 19, 14: «Por qué me dices bueno. Nadie es bueno sino Dios».

[15] Léase: πρᾶξας μὲν εὖ. El γὰρ lo ha introducido Platón en su contexto del *Protágoras*.

continuos, todos somos, estrictamente hablando, «malos» (ver, p. e., Solón Fr. 15, más arriba, p. 221). Pero una palabra, sin embargo, de la estrofa, va más allá de las ideas tradicionales. Simónides no habla de una desgracia (e. d., infortunio, error) sin más, sino de una desgracia frente a la cual el ingenio humano no tiene recursos (*améchanos*). Sólo en ese sentido somos todos igualmente «malos», cuando somos derribados por fuerzas ante las que sucumbe incluso el más apto. Esta importante limitación da pie para las conclusiones que saca Simónides, que son nuevas, revolucionarias y fundamentales para los tiempos posteriores. Realmente son tan modernas que a nosotros nos parecen banales. El poeta continúa así (tercera estrofa):

> Por eso, no quiero buscar lo que será imposible, / ni entregar mi destino a una esperanza irrealizable: / un hombre sin tacha de cuantos hacemos nuestro el fruto / de la ancha tierra. ¡Ya os daré noticia si lo encuentro! / Yo elogio y amo al que voluntariamente no hace el mal. / Contra la necesidad, no luchan ni los dioses.

«No quiero buscar» es aproximadamente lo mismo que «estoy convencido de que no se debe buscar». Y «buscar» está usado en el sentido en que Diógenes «buscaba», con su linterna, un verdadero hombre: el término señala el establecimiento de una exigencia con arreglo a la que uno se mide y sirve como ejemplo. La humanidad se caracteriza como «los que comemos de los frutos de la tierra». Por tener que alimentarnos del producto de la tierra, dependemos de ella (ver antes p. 65, nota 4), y somos deficientes, no divinos. Por eso, no debemos poner nuestro modesto arco vital en una perfección que nos es negada. Evitamos el campo en el que dominan la necesidad y la compulsión, pues ni los dioses se enfrentan a lo inevitable. La cuestión ya no es si somos «malos» por nuestra desgracia o «buenos» por el éxito, sino si voluntariamente hacemos o no lo que es vergonzoso. A diferencia de la equívoca palabra «malo», «vergonzoso» (o «feo») significa unívocamente lo rechazable moralmente, y el añadido de «voluntariamente» aclara que sólo se toman en cuenta las acciones en las que el agente ejerce libremente su voluntad[16]. Quien se abstiene de la acción inmoral, estando en su mano, es al que «alabo y amo»; lo que significa «al que se debe respetar y amar». Pues todavía es el mundo externo y no la propia conciencia la instancia que emite el juicio decisivo acerca del valor de un hombre.

Ahora deberá precisarse mejor la nueva postura. Hasta ahora, hemos visto lo que queda excluido por inaceptable, de modo solamente negativo, y también se ha caracterizado la norma de moralidad en cuanto abstención de maldad voluntaria, sólo negativamente. ¿Es suficiente tal pureza, vacía de determinaciones positivas? La última estrofa contesta esta cuestión. Por desgracia, no se ha conservado completa:

> ... no me gusta el reproche... Me conformo / si alguien no es malvado (de mente) ni demasiado inhábil, / alguien que conozca la justicia de la ciudad, /

[16] Es notable que ya Hesíodo introduce el criterio de la voluntariedad en la definición del quebrantamiento punible de un juramento (*Teog.* 232, *TD* 282; ver R. Maschke, *Die Willenslehre im griechischen Recht*, Berlín, 1926).

un hombre sano... A ese nada reprocharé, / pues la raza de necios es infinita. / Es bello todo lo que no se mezcla con lo feo (vergonzoso).

Con la frase: «no me gustan los reproches», se opone Simónides a los críticos que condenan a los hombres que no satisfacen exigencias excesivas. Después, plantea sus propias exigencias. Otra vez, están en parte formuladas de modo negativo, a propósito, para no presentar su pensamiento de modo completo. Para ser apreciado, el hombre no debe, en primer lugar, ser malo de mente (o intención —adición conjetural—)[17], ni demasiado inhábil. Tal afirmación completa lo que antes dijo de la «desgrcia ante la que estamos sin remedio, sin amparo». La única cosa que no menoscaba el valor del hombre es lo que se hace o sufre por compulsión de una fuerza objetivamente irresistible. Pero si se es víctima por propia incompetencia, incapacidad o inhabilidad, la cosa cambia. Para el intelectual jonio que es Simónides, es evidente que el hombre respetable debe tener capacidad y habilidad en una cierta medida[18]. En tercer lugar, establece Simónides que debe comprender la justicia que favorezca a la comunidad. Por «justicia» no ha de entenderse sólo la regulación jurídica, sino, en general, las obligaciones y normas de equidad en el trato con los conciudadanos; y el «conocimiento» incluye, como siempre, la aplicación práctica. La cuarta exigencia, «un hombre sano», está formulada de un modo demasiado vago para poder precisarla[19]. Sin embargo, Simónides no puede haber pensado en el hombre medio, al que nosotros, de modo quizás demasiado optimista, llamamos «normal», pues la referencia al número infinito de necios muestra que está pensando en un hombre de cualidades no ordinarias. Termina volviendo al enunciado anterior («elogio y amo al que voluntariamente no hace lo feo») aclarando que es «bello» (e. d., moralmente bueno y noble) lo que no está mezclado con lo «feo» (lo vergonzoso).

La última afirmación descansa en la lógica del pensamiento polarizado, tal como la emplea de modo radical su contemporáneo Parménides. Según esta teoría, las cualidades básicas, como por ejemplo la claridad, son absolutas, y cuando creemos encontrar un mayor o menor grado de claridad, en realidad, hay una mezcla, que varía en cada caso, de claridad absoluta (luz) y oscuridad absoluta (noche). Por eso, no hay ningún vacío de neutralidad o indiferencia entre los opuestos, sino que, cuando una cualidad fundamental falta, deberá estar presente la cualidad opuesta. Por eso, según Simónides, todo lo que no tiene mezcla de feo es, por tal razón, bello. Con ayuda de tan radical razonamiento, se permite el poeta extender el concepto de lo bello y digno de elogio hasta el límite en que inmediatamente empieza lo feo y censurable.

[17] Creo que puede interpolarse con seguridad νόον. Es una adición necesaria que precisa el κακός del verso 8. En segundo lugar, debe contraponerse adecuadamente a ἠλίθιος. En tercer lugar debe ser paralelo a οὐκ ἀπάλαμνος. En Solón 19, 11 s. están unidos νόος y οὐκ ἀπάλαμνα ἔργα.

[18] Un dicho de aquel tiempo (Teognis 1027 s.) reza así: «Hacer el mal es fácil, pero ejecutar (παλάμη) el bien difícil.» Esta παλάμη en la realización del bien y evitación del mal es lo que no puede faltar del todo en el οὐκ ἄγαν ἀπάλαμνος de Simónides. (La observación sobre ἀπάλαμνος de Wilamowitz en *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913, 175, nota 3, que siguen Liddell y Scott, no es correcta).

[19] La palabra ὑγιής es muy rara en la poesía arcaica griega (L. Radermacher sobre Sófocles, Phil. 1006).

Pero, en los asuntos humanos, no se busca lo bello absoluto, contrapuesto radicalmente a lo feo. De esta refinada manera, aprovecha Simónides la lógica formal del pensamiento polar, sustituyéndolo por uno relativizado.

Con estas ideas y actitudes, Simónides abandona la polaridad arcaica. Sólo una gran antítesis mantiene su valor, si no lo aumenta: la de Dios y el Hombre, que se convierte en la contraposición de lo absoluto y lo relativo. Sólo Dios es, en sentido absoluto, «bueno», pero los hombres no son propiamente buenos; en todo caso, serán «los mejores, a saber, cuando sean amados por los dioses[20]. No se puede esperar más que éste o aquél se destaquen de la masa de los necios.

La conciencia de las limitaciones de la vida humana, que a otros sólo sirve para lamentos y quejas, desencadena en Simónides un proceso de pensamiento que culmina en una humanidad más cálida y segura. Es falso, sostiene, buscar nuestro objetivo fuera del espacio en el que estamos encerrados, acabando desesperanzados por herirnos contra los barrotes de nuestra jaula. La tarea humana está incluida en el destino que nos delimita. No puede ser una vergüenza para nadie verse obligado por la ley general de la humanidad; honraremos y amaremos a todo aquel que se comporte bien en todo lo demás.

Esta actitud inteligente y tolerante, pero no débil, quitará del hombre una responsabilidad insoportable. Cuán doloroso era el sentimiento de culpa de los que todavía no habían llegado a esa tolerancia, lo podemos ver en la elegía de un autor desconocido de la época de Simónides. En la recopilación de Teognis, podemos leer la siguiente súplica estremecedora (Theognis 373 s.)[21]:

> Estoy asombrado, oh Zeus: tú eres el señor de todo, / tú sólo tienes la gloria, tú sólo el poder, / tú conoces las mentes y deseos de los hombres, / a todo se extiende, oh rey, tu dominio. / ¿Por qué entonces quieres, oh Cronida, / que igual rasero mida al justo y al injusto? / Tanto si le da por la moderación o la violencia, / si sus actos vulneran todos los derechos, / gana la gloria y la conserva. Pero el que se abstiene / de bajas acciones y ama la justicia, / ése obtiene pobreza, madre del abandono / que a los hombres maniata y la voluntad corrompe, / hundiendo la razón por la impotencia. / Contra su voluntad, deberá soportar la vergüenza / y la burla por presión del destino, que le aporta / todo lo peor, engaños, mentiras, horribles peleas. / No hay desgracia peor que el desamparo.

El hombre que esto escribió no ve ninguna solución. Está abrumado por el «desamparo» que, nacido de la pobreza, destruye su naturaleza y le obliga, por «necesidad» y contra su voluntad, a hacer lo peor y soportar la correspondiente vergüenza. Piensa en términos parecidos a los de Simónides. Pero Simónides consigue, por la fuerza de su intelecto creador, desatar el nudo aparentemente inextricable. Ni los mismos dioses pueden luchar contra la necesidad, y aquello frente a lo que incluso el eficiente es incapaz, no se le puede cargar en cuenta.

[20] Simónides no disponía de términos tales como «absoluto» y «relativo». En una ocasión soluciona el problema oponiendo la forma absoluta «bueno» a la superlativa relativa «lo mejor de». En otra ocasión contrapone «bello» a «mejor que feo».

[21] Estos versos han sido citados en este contexto por Karl Reinhardt, *Parmenides*, Bonn, 1916, 130.

No es el desgobierno divino lo que quita la honra al fracasado sin culpa, sino nuestra falsa valoración. Los hombres sólo y siempre pueden ser medidos por medidas humanas[22].

La actitud polémica adoptada por Simónides trajo consigo que el lado negativo de la nueva doctrina, la renuncia a pretensiones excesivas, se pusiera más de relieve que las exigencias positivas, que no fueron discutidas. Por eso, es importante otro fragmento que nos muestra cómo Simónides, de ninguna manera, quería que el ideal humano se deslizase cuesta abajo a los abismos de la comodidad. Hace suyo el dicho muchas veces citado de Hesíodo (*Trabajos y días,* 289 s., ver antes, p. 136), que dice que el camino de la *areté* (valor humano) en largo y empinado, y en él pusieron los dioses el sudor (37):

> Dicen que la virtud vive entre rocas / de difícil acceso, y en lo alto (?), solitaria (?), / protege su sagrado lugar[23]. No es visible / a los ojos de todos los mortales, sino sólo / al que, con doloroso sudor, llega / a lo más alto de la hombría.

Lo que es nuevo aquí, con relación a Hesíodo, es el tono de reverencia con el que Simónides habla de la *areté*[24]. La *areté* no puede conseguirse sólo por el

[22] Un fragmento de lírica coral con un contenido parecido ha sido publicado recientemente (Oxygr. Pap., tomo 25, 1959). La interesante pieza (Oxyrh. Pap., n.º 2432; ver Max Treu, *Rhein. Mus.,* 103, 1960, p. 319-36; Bruno Gentili.,, *Gnomon,* 33, 1961, p. 338-41; High Lloyd-Jones, *Class. Rev.,* 11, 1961, p. 19) es de Simónides o de su sobrino Baquílides. Trata también de que algunas faltas humanas son perdonables, porque son producto de las circunstancias; y comienza con el pensamiento de que el paso del tiempo, aclarando tarde o temprano la realidad de los hechos, formula un juicio exacto sobre la moralidad de las acciones. Podemos traducir provisionalmente el texto así: «El tiempo (?) separa lo bello de lo feo; y si alguien, deslenguado, calumnia a otro, el humo es vano, el oro impoluto y triunfadora la verdad. Sólo a pocos concedió Dios florecer en *areté* hasta el final. Pues no es fácil ser bueno, pues la irresistible codicia de ganancia fuerza nuestra voluntad, o el aguijón poderoso de la astuta Afrodita, o el deseo creciente de poder. Así que, quien no pueda recorrer toda su vida el piadoso sendero, se conforme con mantenerse en lo posible... lejos de lo torcido.»

Comentaré algunos puntos. La adición del «tiempo» como factor de la verdad victoriosa, se confirma por la apelación de Solón a la «cátedra del tiempo» frente a los reproches injustos (Fr. 24, 3, ver antes p. 218); Píndaro, *Olim.* 1, 33: «Los días venideros son los más sabios testigos (contra las calumnias envidiosas), versos 47 s.»; *Olim.* 10, 53. En el verso 2, κακ]αγορεῖ según Treu y Gentili. En el verso 3 hay que escribir ποτι]φέρων. Sobre el «humo» de la malevolencia ver luego p. 429, nota 71. Sobre la conexión de este verso con lo siguiente, Gentili argumenta en torno a la similitud de la construcción y el sentido, así como de un paralelo en el Fr. 14 de Baquílides, donde también se alude al oro verdadero; y en todos los lugares citados aparecen los mismos conceptos y palabras. en los versos 7-11, acerca de los tres impulsos que se oponen a una vida correcta, la avaricia, la pasión erótica y el ansia de poder, Treu (p. 327 a 29) aporta lugares paralelos de la poesía posterior. Podemos añadir los tres impulsos perniciosos de Teognis 29 s., así como lo que Píndaro, en el Fr. 123, 7-9, en diferente contexto, dice sobre el amor al dinero (βιαίως, «antinatural», como el Βιᾶται de nuestro fragmento) y a las mujeres (ver luego p. 466).

[23] Willamowitz, seguido por otros, introdujeron a las ninfas en este paisaje. Lo que es encantador, pero inexacto. No es necesario completar Μιν (a saber, 'Αρετάν) Χῶρον ἁγνὸν ἀμφέπειν, cuando hay un paralelo exacto como el de Píndaro, *Pit.* 5, 68 (Apolo μυχὸν ἀμφέπει μαντεῖον). ¿Podía Simónides atribuir indirectamente a Hesíodo una afirmación que nunca había hecho? ¿Y qué papel hacen las ninfas en un cuadro tan sencillo? En lugar de νῦυ, se puede p. e. poner τραχὺν, y en lugar de θοᾶν, μόναν. Ambas cosas encajan con el pasaje de Hesíodo.

[24] Hesíodo había hablado de la adquisición (ἑλέσθαι, v. 287) y posesión de la *areté,* y de modo semejante se expresa Simónides en otro fragmento (10, 2: λάβεν). Pero aquí en el Fr. 37 no se

esfuerzo de los que la persiguen; para su realización, es necesaria la bendición de los altos poderes que gobiernan las cosas (10):

> Nadie consigue la *areté* sin los dioses: ni una ciudad, / ni un mortal. Dios lo conoce todo, pero, entre los hombres, / nunca falta el mal.

Muy típica de Simónides es la segunda afirmación: «Algún esfuerzo humano está libre de perturbaciones que pueden malograr su éxito, lo contrario que Dios.» Podemos esperar seguir escuchando: todopoderoso, su fuerza todo lo consigue y siempre realiza su propósito. Aproximadamente así, se expresa Píndaro (*Py.* 2, 49 s.). Pero Simónides no habla de fuerza y poder sino de «inteligencia» y «recursos» de Dios. Toma del Ulises de Homero el epíteto *polymetis,* es decir, «muy listo, con muchos recursos» y lo intensifica superlativamente como *pammetis,* es decir, «infinitamente inteligente, con todos los recursos», para aplicárselo a Dios. Ningún autor posterior le seguirá en esto. Dios, tal como se lo representa el inteligente jonio Simónides, es el Superulises, y su poder total se basa en su suprema inteligencia. Cuando incluso el hombre más competente vacila, Dios es el único (la unicidad está implícita en el artículo) que siempre encuentra el camino.

En esta suprema inteligencia práctica que Simónides atribuye a Dios, se refleja la inteligencia práctica que el poeta espera de los hombres eminentes[25]. El ideal de Ulises retorna, pero en otro nivel. Ya no se trata de aventuras arriesgadas ni triunfos legendarios contra obstáculos de todo tipo, sino del dominio de la vida ordinaria mediante capacidades extraordinarias, de la excelencia conseguida por duro y penoso trabajo y de la posición en la comunidad mantenida por la decencia, honestidad y humanidad.

La humanidad de Simónides la sentimos en los *trenos* como un bajo continuo perceptible, y en las discusiones teóricas sobre el concepto de «hombre bueno» como presuposición de todos los resultados a los que llega el inteligente crítico. Uno de los fragmentos narrativos de sus cantos corales muestra este rasgo fundamental de la naturaleza de Simónides con una nueva luz. El fragmento proporciona un cuadro brillante de la capacidad del poeta para compadecer, en casos concretos, el sufrimiento y la confianza humanas, para configurar poéticamente una situación dada, con vivacidad, y para dejar brotar el sentimiento humano, en medio de extrañas circunstancias, con todo el brillo de un elegante lenguaje, sin mengua de su espontaneidad. El tema del fragmento es la leyenda de Dánae. Dánae había sido encerrada por su padre en una torre, porque el oráculo había predicho que su hijo mataría a su abuelo.

habla de ganar y mantener, sino que, con modesta contención, se señala la visión del supremo valor como meta de la conducta. Hay resonancias platónicas en esta indicación de Simónides, de que lo bueno en toda su belleza sólo se revela al que trabaja con todas sus fuerzas en la realización del bien.

[25] La inteligencia amplia en el trato con los problemas prácticos (μῆτις, μηχανή, παλάμη, ver 4, 29) es evidentemente para Simónides el arma más eficaz para conseguir el triunfo y la grandeza, y los límites de lo humano se muestran claramente en que ninguna inteligencia puede afrontar un ἀμήχανος (4, 9) ἀνάγκη (4, 20). La necesidad es un límite, incluso para los dioses. Este juego de la necesidad forzosa y del hallazgo de salidas, no es distinto en el fondo de la notable pareja de proto-dioses de Alcmán: Αἶσα (o Tὲκμωρ) y Πόρος.

Zeus mismo se enamoró de su belleza y entró en la prisión en forma de lluvia de oro. Cuando parió a su hijo Perseo y su padre lo supo, encerró a madre e hijo en un cofre e hizo arrojarlo al mar. Pero el arca flotó y llegó a la isla de Sérifo. Simónides describe el viaje de la madre e hijo en el cofre, sobre el agitado mar. Es la primera «maternidad» que encontramos en la literatura griega (13):

> Cuando en el arca bien trabajada, el viento que soplaba / y el agitado mar los llenaban de angustia, y sus mejillas / se humedecían, ciñó a Perseo con su brazo materno / y dijo: «Hijo, qué sufrimiento tengo. Pero tú duermes. / Siendo un niño de pecho, dormitas en la madera / inhóspita, claveteada con brillante bronce en la noche... / en la negriazul oscuridad. No te preocupa / la espuma de la ola que pasa sobre tus espesos rizos, / ni el rugir del viento, cuando tu bello rostro reposa / en tu ropa de púrpura. Pero, si para ti fuera terrible / lo que ciertamente es terrible, aplicarías tu delicada oreja / a mis palabras. Yo te digo: duerme, mi niño, / y duerma el mar y duerma la desgracia sin medida. / Y que haya un cambio, padre Zeus, enviado por ti. / Y si mi ruego es excesivo y pretencioso, perdóname»[26].

En esta asombrosa pieza, ya es nueva e insólita la elección de esa parte de la leyenda, que Simónides ha convertido en un cuadro. Normalmente, cuando la poesía daba cuenta de asuntos legendarios, acostumbraba a pasar rápidamente por encima de lo más extraño. Sólo ligeras alusiones daban cuenta del auténtico milagro. El asombro de los espectadores era descrito con más relieve, pero el efecto descansaba en el contraste entre ambas situaciones y en el cambio imprevisible del suceso. Simónides, por el contrario, no cuenta cómo Dánae y su hijo son arrojados al mar a una muerte segura, y cómo unos pescadores abren el cofre y, asombrados, encuentran unas personas vivas, sino que su poesía se centra en la madre y el hijo en medio del inquietante viaje. No muestra el milagro como un cambio producido desde fuera sino como una situación vista desde los afectados. Con toda desenvoltura, se sitúa en el corazón del increíble suceso y describe cómo, dentro del arca, amor, esperanza y ruego buscan superar los peligros del exterior.

El cuadro mismo está construido con pocos elementos y con jónica claridad. Los colores son escasos pero puros y fuertes. Los adornos del lenguaje de la lírica coral son utilizados de modo objetivo. El cofre está «bien trabajado» y «claveteado de bronce», el mar espumea, la tormenta ruge y la oscuridad es negriazul; el niño tiene bello rostro y espesos rizos, y se acuesta sobre una túnica de púrpura; la madre sólo tiene lágrimas, un brazo amoroso y sus palabras. Cuando ella está sumergida en la angustia, el niño duerme sin cuidado. Con agudas palabras, se dice que no le aterroriza lo que en sí es terrible: resonancia del principio de subjetividad. La transición a la renuncia solícita es cálida y maternal: duerme, aunque me dejes sola con mi pena. De golpe, el pensamiento asciende con sublime transición: «¡quiera la paz de esta dormida criatura adueñarse también de los elementos exteriores y dominar la furiosa desgracia!». Luego viene la súplica al «padre Zeus», padre real del niño.

[26] El texto es inseguro.

Y, tras este impulso, se hunde de nuevo el discurso en una suave humildad. «perdóname, dios, si exijo demasiado». Esta preciosa pieza poética muestra una sorprendente combinación de dignidad, objetividad y humanidad. Su formulación casi roza lo sublime.

En la época de Simónides, la afición a lo extraño y exótico de un Aristeas o un Abaris toca a su fin. Bajo la influencia de lo clásico que se aproxima, los milagros pasan a un segundo plano y las fabulaciones de los mitos dejan de lado sus aspectos más absurdos y se humanizan, tanto en las artes plásticas como en la poesía. Pero, en las épocas de ruptura, las fronteras pierden su definición; se hace, de buena gana, que cosas inconmensurables se relacionen tranquilamente en un suelo común. Simónides se mueve, con frecuencia, en el terreno de las narraciones milagrosas tradicionales; aporta claridad a lo que ellas tienen de más extraño; pero, al mismo tiempo, llena lo frío y descomunal con la vida cálida de un nuevo sentimiento por el hombre y la naturaleza.

Dos de sus fragmentos describen el poder maravilloso de la música. Orfeo canta y toca la lira y (27):

> pájaros innumerables vuelan sobre su cabeza; / de las aguas negras y azules ascienden, verticales, / los peces, a la bella canción.

También aquí la acción humana irradia sobre la naturaleza e influye en ella. En otro fragmento, la naturaleza parece que suspende el aliento para dar libre paso a los sonidos (40):

> Ni el soplo de los vientos que agita las hojas / se levantó: hubiera estorbado que la voz, / dulce como la miel, se extendiera[27], / ajustándose a los oídos de los hombres;

Simónides utiliza lo milagroso en su poesía no sólo para rodear de atractivo lo legendario, sino para conjurar los horrores. La aparición del espíritu de Aquiles sobre su tumba, ante el ejército reunido de los aqueos tiene una vida y una plasticidad no conseguidas por ningún otro poeta (Fr. 209 Bergk). Habla de Talos, gigante de bronce, forjado por Hefesto para el rey de Creta para que fuese su esbirro y guardián, una especie de robot de fortaleza sobrehumana. Relata cómo el monstruo cogió a los sardonios, que no se plegaban a la voluntad de su señor, con sus brazos metálicos y saltó con ellos al fuego, y cómo los hombres atormentados, con la boca abierta y retorcida, murieron «con risa sardónica» (Fr. 202 A Bergk).

El pintor de escenas tan animadas como fue Simónides, debió tener algo de dramático; en su tiempo, empezó a desarrollarse la joven tragedia. En una canción coral que trata de la vuelta al lugar de Teseo desde Creta, incluye Simónides el parlamento de un mensajero, semejante a los que oímos en las tragedias. El barco ha llegado, pero, por un error del piloto (Fr. 56 Bergk), no se había izado la vela blanca que, según previo acuerdo, hubiera debido indicar el desenlace feliz de la aventura, sino que, como dice Simónides con la pompa del lenguaje de la lírica coral (33):

[27] Léase κιδναμέναν.

Una vela purpúrea, teñida con la líquida flor / de la encina vigorosa...

Un hombre salta del barco y trae la buena noticia, pero es demasiado tarde: el padre del joven héroe, que cree a su hijo perdido, se arroja al mar. Frente al cadáver, cuenta el mensajero lo que habría tenido que decir al vivo, y, dirigiéndose al muerto, expresa su dolor (34):

Si hubiera llegado antes, en lugar de esto, / te habría ayudado a una vida feliz[28].

Tenemos noticias de una serie de poemas de Simónides sobre las guerras persas, y es una cuestión interesante la actitud de tal espíritu ante acontecimientos de una significación por encima de los asuntos particulares, en especial, la muerte por la patria. Sobre los atenienses caídos en la batalla de Maratón (490), escribieron tanto el trágico Esquilo como el ya septuagenario Simónides una canción; eran elegías tales como la de Arquíloco en honor de los guerreros ahogados. En la elegía de Arquíloco, las lamentaciones quedaban enseguida borradas por la incitación a las alegrías de la vida (ver antes p. 146 s.). Pero los tiempos son otros; la Atenas de los comienzos del siglo quinto no exige una brusca transición de la muerte de los otros a la vida de uno, sino que prefiere recordar a sus muertos con suave melancolía. Según la tradición, perdió Esquilo frente a Simónides en la competición, porque a sus versos magníficos y patéticos le faltaba «la ternura de la compasión» que exigía el asunto (*Vita Aesch.* 8). Poseemos, de la elegía de Simónides, un único verso (63):

En nada Dios se equivoca, lo logra todo y seguro.

«Por el contrario, al hombre (completamos nosotros) no le están dadas, por su naturaleza, la acción perfecta, la alegría sin turbación, la ganancia sin pérdida»[29]. La muerte del valiente que compra la victoria es para Simónides el tributo de la humanidad. Otra vez, encontramos su teoría general de la limitación del hombre.

Diez años después de Maratón, volvieron a atacar los persas Grecia por segunda vez, con fuerzas de mar y tierra, y, esta vez, la guerra había de llegar a una solución definitiva; cada una de las partes era ahora realmente consciente de la fuerza del adversario. Mientras que la armada griega estaba lista en Artemision para impedir el paso de la flota persa, un escogido ejército griego, bajo el mando del rey lacedemonio Leónidas, en el paso de las Termópilas, cerca de allí, bloqueó el acceso hacia la Grecia central. Antes de que ambas

[28] El genitivo βιότω se explica por el genitivo después de la forma media ὀνίνασθαι, cuya forma activa se usa aquí en sentido causal («hacer gozar»). Sobre esto, ver J. Wackernagel, *Sprachl. Untersuch. zu Homer* (Göttingen, 1916), p. 130 s.

[29] Así leemos en el poeta épico helenístico Apolonio (*Argon*, 4, 1165):
Pues caminamos, tropas de suficientes mortales
sin pisar nunca la entera dicha; siempre acompaña
al placer el amargo cuidado como hermano.

flotas entraran en batalla, se desencadenó un fuerte viento del norte y produjo fuertes daños a los barcos persas. Se contaba después que los atenienses habían ofrecido sacrificios a *Boreas*, viento del norte, pidiendo su protección. Boreas era su yerno, pues, según la leyenda, había tomado como mujer una ateniense: había soplado el viento sobre Atenas y se había llevado a una de sus hijas, Oritia, a su patria tracia. Después de la guerra, los atenienses erigieron un santuario a Boreas, y Simónides escribió una canción coral en la que hablaba de la batalla marina y de la ayuda del dios. Desgraciadamente no ha quedado prácticamente nada.

El ejército persa, tras largas y costosas batallas, consiguió rodear la posición griega de las Termópilas, que se hizo insostenible. Sin embargo, los espartanos no se movieron. Hicieron marchar al resto de los soldados y, junto con los guerreros de Tespias, eligieron morir en el sitio asignado. Sobre la piedra funeraria se escribió este epitafio (92):

> Caminante, dí a los lacedemonios / que aquí, por obedecer sus leyes, descansamos.

Las «leyes» eran las tradiciones espartanas del deber y el honor guerreros, y la elegante sencillez con la que se señala al final el sacrificio da al pentámetro dignidad y grandeza. El primer verso tiene diferente composición. El caminante es aludido con frecuencia en las inscripciones funerarias, pues las tumbas solían estar a los bordes de los caminos. Pero aquí el viajero no es llamado, como otras veces, a un corto descanso y un recuerdo tranquilo a los muertos, sino que se le exige actúe como mensajero que no de llevar la noticia del sacrificio a la patria lejana, puesto que nadie escapó al destino común. El motivo del mensajero nos recuerda otra vez el teatro, y, de hecho, fue un papel frecuente en las tragedias sobre las guerras con los persas, pero, destinado a quedar grabado y fijo para siempre en una piedra sepulcral, parece un recurso dramático poco apropiado. Más artificial todavía es la ficción, según la cual, si no hay un caminante que pase por allí por azar y luego vaya a Esparta, los lacedemonios no se enterarán de la muerte de los suyos. Es un rasgo de ingenio que cuadra con el estilo de Simónides y por eso la antigüedad tardía le atribuyó el epigrama: pero es una atribución sin fundamento.

En cambio, es auténtica la inscripción que Simónides redactó para un amigo, también caído en las Termópilas (83):

> Sea esta piedra para honra de Megistias, / al que los medos mataron en la guerra. / Él era vidente y sabía que la muerte estaba cerca, / pero no flaqueó y se quedó con el ejército espartano.

Este epigrama, tan bello como intraducible, no necesita comentario: habla directamente al sentimiento.

Lo que hay de nuevo en el pensamiento de Simónides aparece claramente en un fragmento de un canto lírico coral para un servicio funerario por los caídos en las Termópilas (5):

> De los que en las Termópilas murieron / gloriosa es la fortuna, bello el destino, / un altar es su tumba, en lugar de lamentos, / memoria, y alabanzas

por duelo. / Ni el moho ni el tiempo que todo lo consume / borrarán esta piedra de hombres / buenos, pues la gloria de Hélade hizo en ella / su morada. Sea testigo el rey de Esparta, / Leónidas, que ha dejado un gran adorno / de valor y de gloria inmarcesible.

La manera como Simónides examina e interpreta el gran acontecimiento nos remite otra vez al estilo de la predicación. La muerte de los valientes es algo totalmente diferente de las muertes ordinarias, y así no se hace alusión alguna a las limitaciones de lo humano como sucede en otros *trenos*. Los cinco cortos enunciados del comienzo realizan cinco inversiones sobre afirmaciones ordinarias de valor. Transforman lo amargo en glorioso y la extinción en eternidad. La forma es segura y severa, y el ritmo uniforme y rápido, pero su contenido es brillante e ingenioso dentro de cierta complejidad. La quíntuple inversión no se realiza, según la manera arcaica, entre oposiciones polares, sino que se relacionan cosas que difieren en magnitud y grado[30].

En las oraciones que siguen, se continúa el proceso de inversión nominal y conceptual. La tumba que había sido consagrada como un «altar» es ahora un «monumento» de gloria, más duradero que los monumentos de bronce y piedra, y los muertos que en ella descansan son «la gloria de Hélade». Así, los caídos se han convertido en héroes reales como los grandes muertos de los tiempos míticos, cuyas tumbas son santuarios[31]. Pero este honor no queda reservado por Simónides a los héroes de las Termópilas sino a todos los que mueren como «hombres buenos». El título sencillo de «hombres buenos» bastaba en aquel tiempo para designar y honrar la entrega de la vida por la patria. Se prueba entonces la proposición general con una apelación a un caso concreto, no sin una cierta falta de lógica[32]. Ningún griego podía dudar de que el recuerdo del heráclida Leónidas jamás se extinguiría: de ahí, concluye el poeta que todo el que muere igual merece idéntica recompensa.

Todas las reinterpretaciones e inversiones concretas realizadas en este memorable poema sirven al mismo fin. La concepción ingenua: «La desgracia de los muertos y su tumba dan pie a la compasión y las lágrimas» es sustituida y desmontada pieza por pieza por otra basada en valores éticos y religiosos: «El heroísmo de los caídos y su altar gozan de gloria y honor eternos.» La muerte física es transfigurada en vida moral, al igual que en el poema a Escopas acerca de la naturaleza del hombre, las derrotas físicas, si no tienen nada vergonzoso, se subliman en victorias morales. Es algo profundamente sentido y también sorprendentemente nuevo. También el estilo y el lenguaje de ambos poemas significan un triunfo de lo espiritual sobre lo material, hasta

[30] Τύχα, referida a la muerte, debería significar ατυχια, pero al ser calificada como εὐκλεής, se eleva a la εὐτυχία. Πότμος, la compulsión inevitable, no se valora moralmente (καλός), pero esos hombres han elegido libremente su destino. Τύχα en tanto que arbitrariedad y πότμος como necesidad no son conciliables, pero aquí se establece su paralelo. «Lamento» por la pérdida y «memoria» de los desaparecidos se excluyen tanto como «compasión» y «elogio», pero aquí se contraponen porque representan intenciones encontradas.

[31] C. M. Bowra (*Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1936, p. 363) recuerda el sacrificio anual ofrecido a los caídos en Platea, considerados como héroes.

[32] Esta forma de proceso mental es arcaica. Ver *Frühgriech. Denken*, 72-74; Leonhard Illig, *Zur Form der pindarischen Erzählung* (Berlín, 1932), 61. Un ejemplo está ya en *Od.* 11, 425-29.

ahora inaudito. Ya no está el pensamiento, como hasta ahora[33], adherido a la imagen y a una situación concreta. Liberado de la pesantez terrena, se eleva a unas alturas desde las que las cosas pierden su corporeidad masiva, dejando libre sólo el juego brillante de colores de sus significaciones. Esta amplia visión hace posible coordinar cosas dispersas, y elegir, mediante este libre vuelo por amplios espacios, la perspectiva que se necesite o se desee. Aquí, se está gestando la sofística, a la que se podría definir como la emancipación del intelecto de todas las ataduras recibidas del tipo que fueren. Tal movimiento comenzará pasado el ecuador del siglo, cuando se apliquen los métodos del pensamiento abstracto, que la filosofía especulativa había ensayado en la interpretación teórica del cosmos, a las cuestiones de la conducción práctica de la vida.

La pregunta por los valores morales y por el comportamiento adecuado se asocia con esta otra cuestión: ¿En qué consiste la felicidad y dónde buscarla?

Dos fragmentos (57, 56) dan, al menos, un comienzo de respuesta.

> No hay vida humana deseable sin placer, / ni tampoco la tiranía. Sin alegría, / no es envidiable ni la vida de los dioses.

En los antiguos tiempos, se había considerado como coronación de la vida el ejercicio del poder despótico propio de la tiranía. Reunía todo: lo grande, lo bello, lo deseable[34]. Pero el inteligente Simónides sabe que no basta la buena suerte para ser feliz. El placer debe ser efectivo, sin él, incluso lo más exquisito es insípido. Y sigue diciendo:

> No hay *charis* (encanto, bienestar) en la hermosa *Sophia* (sabiduría, arte) / si no se posee la salud, digna de honra.

Es notable, en este fragmento, la dignidad elevada que se atribuye a la salud. Para Simónides, la salud no es un valor bajo y casi animal[35]. En ambos fragmentos, es característico que el poeta pone en conexión aquellos elementos que constituyen la suma vital de la felicidad natural humana. Con seguridad, ha sido Simónides uno de los que más han contribuido a la construcción del hombre griego de la época clásica: harmonioso, sano, sereno desde lo más profundo y bien consciente de sus límites.

Acerca de la religiosidad de Simónides sólo tenemos la insegura conclusión que se deriva del silencio. En los fragmentos, nunca se alude a un dios determinado en tanto que persona. Los dioses a los que llama por sus nombres son fuerzas reales de la naturaleza y de la vida. Así, Poseidón (Fr. 21 Bergk) y Boreas; así las Musas, que «con limpio jarro sacan el agua atractiva y deseada desde las profundidades ambrosíacas» (Fr. 25); así Eros, al que llama hijo de Afrodita y Ares, porque el amor es polémico (Fr. 24); o finalmente Zeus, cuyo

[33] Compárese, por ejemplo, cómo expresa un pensamiento análogo el Pseudo-Tirteo Fr. 9 (ver luego p. 319-21). La elegía es más abstracta que los auténticos poemas de Tirteo, pero mucho menos que la oda a los caídos de las Termópilas de Simónides.

[34] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 67., nota 3.

[35] Al final de la canción a Escopas (4, 26) resume todas las cualidades de un hombre bueno con la expresión «un hombre sano».

nombre, una vez, usa para designar el tiempo: «cuando Zeus es razonable en los meses de invierno», es decir, cuando en pleno invierno el tiempo es bueno (Fr. 20). Por lo demás, sólo habla de «Dios» y «dioses» en absoluto, en contraposición a los hombres. Profesa una apasionada reverencia a lo absolutamente divino, que excluye la aplicación de cualquier criterio humano, pero su actividad creadora la orienta juiciosamente a los hombres y sus obras. También demostró su experiencia en asuntos políticos, incluso en una edad avanzada.

En el año 476, siendo octogenario, se refiere Simónides, en un epigrama (Fr. 77), a la victoria obtenida en una competición coral por un coro de hombres atenienses y con una canción compuesta y dirigida por él; y, al mismo tiempo, podía jactarse de haber obtenido cincuenta y seis victorias con coros masculinos (Fr. 79). Poco después, dejó Atenas y se dirigió hacia el oeste, a la corte del poderoso rey Hierón de Sircausa. Allí, intentó una mediación entre Hierón y el tirano de Ácragas, que ya había organizado su ejército contra Siracusa, consiguiendo la paz. Cerca de ocho años, vivió Simónides en Sicilia, sobre todo, en la corte de Hierón, para el que también trabajaron Píndaro y el sobrino de Simónides, Baquílides. Murió el año 468 en Ácragas, con casi noventa años.

La influencia de Simónides en sus contemporáneos y sucesores debió de ser extraordinaria, y no se basó sólo en su poesía. También su personalidad produjo una fuerte impresión, y, en consecuencia, quedó rodeada su figura de una espesa red de anécdotas, amistosas y hostiles. Nos cuentan de su memoria sin límites, rayana en lo milagroso, de su elegante apostura, de su afán de dinero. Es posible que el realismo y laboriosidad del poeta le procurasen éxitos financieros; pero también es posible que los partidarios de los antiguos ideales tomasen la sobria moderación con la que censuraba los excesos, como grosero materialismo[36]. En qué medida hay un fondo de verdad en tales anécdotas, no lo sabemos. También sobre las relaciones entre Simónides y su rival Píndaro, más joven, circularon historias incontrolables. y en los textos de ambos poetas encontramos alusiones a una supuesta disputa entre ellos[37].

En términos funcionales, la poesía de Simónides fue una poesía de circunstancias, y, desde un punto de vista económico, producto de encargos y bien pagada. Los cantos corales acompañaban las etapas decisivas de la vida de todos, realzaban el brillo de fiestas y reuniones sociales, y sus textos fueron difundidos ampliamente con la técnica de la hoja volandera. Pero esta descripción de las circunstancias externas nos dice poco sobre el fondo de la cuestión. La poesía de Simónides quiere ser más que un adorno de la existencia y un placer pasajero, pretende enseñar y formar. «No con flores de colores y fragantes, cogidas en el prado lleno de rocío, tejo coronas perecederas y sin fruto, sino que del amargo tomillo extraigo, como la lista abeja, la dulce

[36] Sobre la posibilidad de esta interpretación, ver Píndaro Fr. 123, 5. Un indudable rasgo de materialismo lo encontramos en el hermano espiritual de Simónides, Jenófanes, ver Fr, 2, 22.

[37] La interpretación que se basa en el testimonio de Simónides Fr. 49, no encaja bien con el pensamiento de esos dos pasajes.

miel de mi poesía»[38], así se expresaba hablando de sí mismo[39]. Gota a gota, de la reflexión y la experiencia, ha reunido el contenido mental que otorga a sus canciones espesor. En una ocasión, desde la madurez, se refiere el poeta con otra imagen, a la pretensión petulante de la juventud de saber más (49):

> El vino joven no rechaza el producto de las viñas / del año anterior; ¡vana palabrería de muchachos![40].

De modo más decidido y directo que cualquier lírico griego, anterior o posterior, asume la poesía de Simónides una misión reformadora. Se necesitaba una nueva orientación si se quería salir de la oscilación pendular pasiva entre extremos polarizados. Las ideas rectoras vigentes habían de ser excluidas y sustituidas por otras más prácticas. Para realizar tal cambio no eran suficientes los viejos métodos de propaganda poética. A diferencia de los poetas anteriores, que presentaban sus doctrinas ante el público como si se tratara de las tablas de la ley, Simónides baja a la discusión movida, de modo crítico y polémico. Dichos de los «hombres sabios» antiguos, afirmaciones osadas de los jóvenes, le sirven de motivo de polémica. Examina, acepta o rechaza. Imprime un nuevo giro a las cuestiones. Busca y encuentra. Así como, según una imagen suya, la visión del más alto valor humano sólo se consigue tras dura ascensión y ácido sudor, así la fuerza del ánimo y la mente deben ser ejercidas con prudencia e inteligencia, con honradez y exactitud, si queremos, hombres, llegar a la meta, y aprender a vivir correctamente. De este modo, el arcaico desamparo y abandono quedan superados. También se pone punto final a la confianza ciega en la fe y la acción intuitivas. El hombre no acepta lo que se ofrece, sino que decide y elige, y justifica su elección.

[38] Fr. 43. Las expresiones negativas de Plutarco (41 e: μιμεῖσθαι μὴ τὰς στεφηπλόκους-συνείρουσι ἐφήμερον καὶ ἄκαρπον ἔργον-ἴων καὶ ῥόδων καὶ ὑακίνθων λειμῶνας, 79 c: ἄνθεσιν-χρόαν καὶ ὀσμήν) proceden de Simónides, como se confirma por su recurrencia en un pasaje paralelo de Píndaro (*Nem.* 7, 77 s.: εἴρειν στεφάνους ἐλαφρόν-λείριον ἄνθεμον-ἐέρσας). Según las palabras de Plutarco en 494 a, σοφήν es también literal. En relación con esto, un curioso esbozo de Píndaro puede entenderse como una clara alusión a un dicho conocido de Simónides (ver *Gött. Gel. Anz.* 1928, 264).

[39] El símil de la abeja con el que Simónides caracteriza su poesía, lo hace suyo Horacio en la oda en la que declina celebrar a Augusto en tono pindárico (*Carm.* 4, 2, 29-32. Ver Eduard Fraenkel, *Horace,* Oxford, 1957, p. 435, nota 1). Horacio no se siente como un Píndaro romano, sino más bien como un Simónides romano. El paralelismo entre Horacio y Simónides es instructivo en muchos aspectos, y merece nuestra atención tanto más cuanto que el propio Horacio la tomó en consideración.

[40] Un giro semejante de una expresión de rechazo vemos en el Fr. 48, 6.

VII

Filosofía y ciencia empírica al final del periodo arcaico

1. JENÓFANES

Junto al lírico Simónides, encontramos, con un espíritu fraterno, al rapsoda, filósofo y teólogo Jenófanes[1]. Ambos vivieron en tiempos casi coincidentes: Simónides aproximadamente entre el 557 y el 468, y Jenófanes entre el 570 y el 475. Al igual que Simónides, fue Jenófanes un celoso ilustrado que combatió con críticas incisivas prejuicios arraigados; luchó igualmente por una reordenación moral de los valores y una moralidad práctica; puso de relieve igualmente la relatividad de los asuntos humanos y, como contraste, insistió en lo absoluto de la deidad.

También fue Jenófanes jonio. Nacido en Colofón, en Asia Menor, patria de Mimnermo, se marchó cuando, teniendo ya cincuenta años, el sátrapa Harpagos sometió por las armas las ciudades griegas de Asia, subordinándolas a Ciro, rey de medios y persas. Desde ese momento, llevó una vida errante como rapsoda, viviendo de su profesión de cantor. El mismo nos dice (8):

> Son ya sesenta y siete los años que pateo / con mi pensamiento por la tierra griega. / Empecé cuando tenía veinticinco, / si sé decir la verdad de esos asuntos.

Evidentemente está Jenófanes orgulloso de sus más de noventa años. Y, en otro fragmento, leemos (22):

> Junto al fuego en invierno, recostado en blando lecho, / ya saciado, bebiendo dulce vino y mordiscando semillas, / se empezará la conversación de esta manera: / «¿Quién eres, y de quién hijo? ¿Cuántos años tienes, / amigo? ¿Y qué edad tenías cuando llegó el medo?»

Según la costumbre de los rapsodas, utiliza el procedimiento poético de la interrogación (p. 30-32), y Jenófanes plantea cuestiones que le dan, de nuevo, ocasión para hablar de su avanzada edad y de los lejanos sucesos de su vida[2]. El exiliado encontró finalmente una nueva patria en las colonias occidentales, seguramente en Elea, un reciente asentamiento jonio en la Italia meridional. Por Jenófanes, se convirtió Elea en la matriz de la filosofía «eleática».

[1] Nada sabemos acerca de posibles relaciones personales entre los dos; pero parece que Jenófanes se refiere a Simónides en uno de sus poemas, llamándole «tacaño» (*Vorsokr.* 21, Jenófanes B 21).

[2] El paralelismo de los dos fragmentos nos lleva a la conclusión de que Jenófanes abandonó su patria con la invasión persa. Se trataba de un importante suceso histórico, y constituía una referencia clara para el cálculo del Fr. 8. Pero el poeta se refiere a su año de nacimiento de modo sólo aproximado (8, 4), lo cual es típico en la Grecia de ahora y de antes.

Desde siempre, entre los griegos, fueron las reuniones para comer y beber al caer la tarde, el marco adecuado de un elevado intercambio espiritual, mediante recitales o conversaciones alegres o reflexivas.

Al igual que Ulises cuando en la *Odisea* (9, 5-10) «como hábil cantor» se prepara para entretener a los comensales, empezando su recital con una minuciosa alabanza de la ocasión festiva, también lo hace Jenófanes en el más largo de sus fragmentos (1):

> Ya está limpio el suelo de la sala, las manos / de los hombres y las copas. Uno ciñe coronas / de flores, y otro pasa un cuenco con ungüento oloroso. / Ya está lista la crátera, hasta el borde, de alegría / repleta, y más vino nos espera, que no nos dejará, / suave y perfumado, en cántaros de barro. / Esparce, en el centro, santo aroma, el incienso. / Está fresca el agua, dulce y clara, y al lado / panes rubios y una mesa respetable, llena / de quesos y aromática miel. / El altar está en medio, rodeado de flores, / y la sala se llena de música y de fiesta.

En estos versos introductorios, se expresa, con arcaizante objetividad, no el sentimiento de los invitados sino las cosas concretas que depararán tal estado de ánimo; con una sola excepción: la palabra «vino» es sustituida por «alegría». Se insiste especialmente en la limpieza: se ha limpiado el suelo y las manos, están limpios el agua y los recipientes, el incienso purifica y santifica el ambiente. La conciencia de la purificación física prepara el camino de la anímica, que Jenófanes evoca a continuación:

> Ante todo deben, alegres, los hombres, cantar / con puras palabras, un himno respetuoso / y, hechas las libaciones, rogar la fortaleza / para hacer lo que es justo; y luego —eso es lo propio— / no es un abuso beber, salvo los viejos, / hasta que uno pueda volver a casa solo. / Es de alabar el hombre que con nobles palabras / se esfuerza por el bien *(areté)* guardando la memoria, / y no cuenta las luchas de titanes, gigantes / y centauros —que son fábulas de los hombres de antaño—, / ni violentas querellas, en las que no hay provecho, / sino que, lo que se haga, esté orientado al bien(?)[3].

El marco externo de esta pieza responde a lo acostumbrado[4]: libaciones, himnos a los dioses, abren el programa, y luego cada uno de los comensales

[3] En el verso 19, ἐσθλὰ πιών es imposible por varias razones: el orden de las palabras no es correcto; se viola la ley de Hermann; y ἀναφαίνει tiene dos objetos, ἐσθλὰ y la oración subordinada. La transposición de la ι =ει, da ἔσθλ(α) εἰπών. El verso 24 θεῶν προμηθείην ἔχειν sólo podría significar: «tener en cuenta el bienestar de los dioses» (también en Herodoto 1, 88 se dice προμηθίη «consideración atenta»), lo que no tiene sentido. Propongo: χρεὼν δὲ προμηθείην αἰὲν ἔχειν (ἀγαθήν está en el manuscrito) «hay que proponerse siempre un buen fin» (la poesía no sólo debe *delectare*, sino también prodesse.

[4] Ver las referencias que da C. M. Bowra, *Class. Philol.* 33 (1938) 353 s. Un lugar paralelo encontramos en Teognis 760-67 (con su significativa advertencia de no hablar de la guerra). Además el pasaje de Teognis 765: ὧδ' εἴη κεν ἄμεινον ayuda a la comprensión del verso 16: ταῦτα γὰρ ὦν ἐστι προχειρότερον. Προχειρότερον recuerda el homérico ἐπ' ὀνείαθ' ἑτοῖμα ροκείμενα χεῖρας ἴαλλον; lo que está «a mano» se describe en los versos 1-12. Una idea más general subyace en los versos v 13-17: ὅσια δρῶν εὔφραινε θυμόν (Baquílides 3, 83), o bien δίκαιος ἐὼν σαυτοῦ φρένα τέρπε (Teognis 794 s.); es decir: «Si se es piadoso (aquí: un himno elevado al dios) y honrado

hace su aportación al entretenimiento conjunto. Pero algunos detalles son inusuales. Según Jenófanes, no se debe pedir simplemente protección y ayuda divinas, o éxito y prosperidad, sino que el propio esfuerzo ha de conseguir —y sólo entonces— el éxito, si es justo[5]. La plegaria tiene cierta analogía con un juramento: «Dios, ayúdame, si soy justo». En la crítica de Platón a la poesía, se nos recuerda la selección de temas que hace Jenófanes[6]. Gran número de viejos mitos son excluidos porque son sólo ficciones de los antepasados. Con tan revolucionaria tesis, arroja a la basura el rapsoda errante la tradición en la que, desde siempre, han basado sus colegas su arte. Para él, una tradición no queda sancionada por su antigüedad, sino por el contrario, desvalorizada. Lo que se ha inventado antes no debe ser creído sin más por un hombre progresista de hoy. Una segunda objeción contra los relatos tradicionales se basa en que la *Iliada* de Homero y la *Teogonía* de Hesíodo, entre otros poemas, tratan de luchas y guerras. Ahora bien, las querellas violentas no son «provechosas». Por desgracia, aquí se interrumpe el fragmento y no conocemos las propuestas positivas, que seguirían.

La crítica a las cosas «inútiles» vuelve continuamente a los versos del pragmático Jenófanes. Critica la extravagante ostentación con la que, en tiempos de libertad, la burguesía dirigente de su ciudad natal, Colofón (los «mil» como se los llamaba), acostumbrada a presentarse en las reuniones de la asamblea (3):

> Mientras que fueron libres de la execrable tiranía / acudían a las reuniones con túnicas teñidas / de púrpura, y con lujos inútiles, como lidios, / mil en total, cabezas erguidas y orgullosas, / presumiendo de rizos y elegantes peinados, / y el olor de costosos ungüentos su piel ungía.

Vemos a los jonios con la cabeza adornada y cabello largo como señal de ciudadano de plenos derechos. Desde tiempos homéricos, había sido costumbre dar a los cuerpos, y especialmente a la cabeza, una apariencia barroca, mediante exquisitos cuidados. Esta pompa artificiosa se incrementó y refinó al final del periodo arcaico, por influencia lidia. Pero ahora se aproxima el tiempo clásico, en el que vuelve a cultivarse la severidad de las formas naturales y los

(aquí: un ruego por la justicia), no hay mal en gozar de placeres inocuos (aquí: οὐχ ὕβρις πίνειν ὁπόσον)». Compárese con la idea opuesta en Solón Fr. 3, 7-10 (antes p. 213 s.): ἄδικος νόος - ὕβριος ἐκ - οὐκ ἐπίστανται παρούσας (ver ποχειρότερον) εὐφροσύνας (ver μεστὸς εὐφροσύνης, Jenófanes, verso 4) κοσμεῖν δαιτὸς ἐν ἡσυχίῃ. Ver también Ión de Quíos (en Ateneo 19, 447 s.): πίνειν καὶ παίζειν καὶ πὰ δίκαια φρονεῖν.

[5] Sobre πρήσσειν «realizar», ver B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama* (Leipzig, 1928), 10 s., 17 s. Paralelos a τὰ δίκαια δύνασθαι πρήσσειν son, en primer lugar Teognis 1027 s. (ver antes p. 294, nota 18): «la πρῆξις (παλάμη) τοῦ ἀγαθοῦ es difícil»; y, en segundo lugar, la definición de *areté* como ἔρως καλῶν καὶ δύνασθαι (ver antes p. 292, nota 9, y más abajo p. 392). Pero, mientras que otros emplean el ambiguo concepto de ἀγαθόν o de καλόν, Jenófanes utiliza δίκαιον.

[6] Ver Platón, *República*, libro III; *Teet.* 175 e, 7. La observación de Jenófanes sobre la memoria en el verso 20 indica que los invitados incapaces de componer sus propios versos, recitan los de otros.

hombres llevan el pelo corto. Jenófanes rechaza ya el viejo estilo, pero no tanto por un gusto depurado cuanto por una más racional economía[7].

Más profunda es su crítica al complejo de los valores heredados cuando cuestiona la importancia de las competiciones nacionales. Especialmente impugnó que se otorgasen distinciones oficiales a los atletas vencedores (2):

> Si un hombre obtiene el triunfo por su viveza en los pies, / o compitiendo en pentatlon, en el recinto de Zeus / en Olimpia, a orillas del Pisa, o como púgil, / bien porque tiene el arte del boxeo cruel, / bien en la terrible prueba que llaman el pancracio: / a ese, el pueblo, al verlo, lo juzgará el mejor, / recibirá en los juegos una plaza de honor / y será alimentado por el erario público, / gracias a la ciudad, y un costoso regalo. / Incluso si vence con los carros, todo eso obtendrá / sin que me iguale en valor. Pues mejor que la fuerza, / sea de hombre o caballo, es el arte *(sophia)* que tengo. / Es una costumbre arbitraria, pues es injusto / que el saber acertado sea menos que la fuerza. / No porque haya entre el pueblo alguien que golpee / hábilmente, o sea fuerte en el pentalon o la lucha, / o veloz con los pies (y esta es la más honrada / y digna de las pruebas en los juegos), / en algo mejorará el orden del estado. / Y escaso será el gozo que la ciudad reciba / si alguien ganó el certamen a la orilla del Pisa, / pues no llenan tales cosas los graneros.

Esta circunstanciada, pero eficaz, manera de hablar es realmente arcaica. Jenófanes no emplea conceptos generales tales como «resultado atlético» u «honor atlético», sino que hace desfilar, ante el oyente, gran parte del programa olímpico en su secuencia real, y describe los premios sucesivos, antes de dar el salto a la crítica generalizada. E incluso la argumentación justificativa vuelve, por segunda vez, a las especialidades de los juegos. Pero ya no es arcaico el amplio aliento de la construcción, y es moderna la expresión «costumbre arbitraaria» (εἰκῇ νομίζεται), con la que Jenófanes estigmatiza las opiniones opuestas. Los sofistas, quienes, en la segunda mitad del siglo quinto, lucharon por una configuración racional de la vida, se sentían abogados del orden natural frente a las «costumbres» (νόμοι) artificiosas, azarosas y arbitrarias surgidas en los grupos sociales. Al sobrio y práctico Jenófanes, le parece el honor que a una comunidad le proporciona el triunfo atlético de uno de sus miembros, una pura ficción[8]; para él, sólo cuentan el orden *(eunomía)* y el bienestar. Y naturalmente reclama para su saber *(sophía)* la capacidad de mejorar la ordenación estatal y fomentar la prosperidad de la comunidad.

Lo que hasta ahora hemos visto de Jenófanes lo caracterizaría como un utilitarista. Sólo admite los esfuerzos que contribuyan realmente al orden y bienestar de la comunidad. Condena la exhibición personal como lujo inútil, el deporte nacional y sus honores como juego vacío y arbitrario, y el mito por su carácter de fabulación. A este utilitarismo, se acomoda también su ruego por

[7] Este fragmento de Jenófanes es para nosotros el ejemplo más antiguo de un pensamiento tópico: la púrura y el perfume son condenados como perversiones de la lana pura y del aceite puro. Ver *Frühgriech. Denken*, p. 242, nota 1.

[8] En su crítica a la sobrevaloración de las hazañas deportivas no está sólo Jenófanes en su época. Encontramos otra manifestación crítica en una notable elegía que estudiamos en las páginas 319-21.

una realización práctica de la justicia, pues el derecho es, según Simónides, «benefactor de la comunidad» (ver antes p. 294). Pero, por el contrario, no es nada prosaica su sorprendente teología. Sus esfuerzos en pro de una pureza moral y una sobriedad intelectual le condujeron también a liberar la religión de prejuicios, y, mediante una aguda crítica, se convirtió en el apóstol de un monoteísmo radical.

Antes, hemos visto que los personajes divinos de Homero, amorales hasta el crimen y los mitos apocalípticos y oscuros de Hesíodo no daban satisfacción a los más modestos postulados morales (p. 64 s. y 107). Esta dificultad constituye el punto de partida para su rechazo de la tradición religiosa, cuando dice (11):

> Homero y Hesíodo afirmaron de los dioses / lo que entre los hombres es motivo de vergüenza / y reproche: el robo, el adulterio y el engaño.

Estas palabras no se quedan cortas en su dureza, pero son sólo el principio. Jenófanes no se conforma con el rechazo, sino que fundamenta metódicamente el engaño antropomórfico que posibilita tales errores (14):

> Pues los hombres creen que los dioses han nacido, / y hablan, se visten y parecen como ellos.

Esto lo considera Jenófanes primitivo y bárbaro, ignorando así las fronteras entre griegos y bárbaros, y llega a decir que los hombres hicieron a los dioses a su imagen: los negros, dioses negros y chatos; los tracios, rubios y de ojos azules (B 16). Finalmente, para acabar de ridiculizar el antropomorfismo, borra las fronteras entre hombres y animales (15):

> Si tuvieran manos los bueyes y leones, / y pudieran dibujar como los hombres, / pintarían las figuras de sus dioses: / los caballos, caballos, los bueyes, bueyes, / y sus cuerpos semejantes a los propios.

Con agudeza griega y mediante el procedimiento, también típicamente griego, del experimento mental, se muestra en este ejemplo imaginario dónde está el error. Lo humano es transferido a lo divino y, de ese modo, Dios queda rebajado terrenalmente y sometido a la vacilante multiplicidad. Incluso algunos dioses están por debajo del nivel humano: los seguidores de Baco plantan, en círculo, ramas de abeto y, con el nombre de *Bakchoi*, las honran como representaciones del gran dios de la naturaleza (B 17)[9].

Frente a todo esto, Jenófanes formula enérgicamente que Dios es uno y que es absolutamente «otro» (23):

> Un Dios, el mayor entre los dioses y los hombres, / sin parecido, en pensamiento ni figura, a los mortales.

El único Dios verdadero sobrepasa a los múltiples dioses humaniformes de la fe tradicional, como sobrepasa a los hombres mismos. En comparación con

[9] Esta práctica de culto es atestiguada también por Hesiquio, 127, y por Eurípides, *Bac.* 109.

él, los llamados dioses y los hombres quedan igualados en la misma pequeñez[10]. La línea divisoria entre él y todo lo otro no puede ser trazada con precisión. De la misma manera que es uno, porque la existencia de otros junto a él lo limitaría y especializaría, del mismo modo tampoco está limitado ni especializado en sí mismo (24):

> Ve como un todo, piensa como un todo y oye también así.

En lugar de «piensa» podríamos poner «conoce» o «quiere». El término griego (νοεῖ) tiene todas esas significaciones. Las expresiones «ve» y «oye» no han de ser tomadas naturalmente al pie de la letra, pues el lenguaje es inadecuado para hablar de lo absoluto divino. Pero no es accidental que Jenófanes no hable, en su descripción, de sentimientos, gusto, tacto, sentidos del contacto corpóreo, sino de vista y oído. Pues su dios es, incluso en sus acciones, independiente del contacto corporal. Actúa sólo con su espíritu y (para decirlo en nuestros términos) desde el exterior del espacio en el mundo espacial (26/25):

> Siempre permanece en el mismo sitio, sin moverse. / No le corresponde cambiar de un sitio a otro. / Sino que, sin esfuerzo, con el querer de su espíritu, / todo lo mueve[11].

La trascendencia de esta afirmación se pone de relieve cuando se comprueba que, en la filosofía griega, la palabra «movimiento» supone todo tipo de cambio. En la esfera divina, no hay pues acontecimiento físico alguno. Sólo cuando su acción «sin esfuerzo» opera en nuestro mundo, se hace movimiento y suceso. Al ejercer su querer se convierte en la causa espiritual de todo proceso, y al «ver y oír» es consciente de los procesos cósmicos, pero él permanece sin cambio.

El proceso mental que comenzó con la crítica de las representaciones antropomórficas de los dioses ha conducido a Jenófanes primero al monoteísmo, y, después, a una idea de Dios que supera la fuerza humana de representación. El resultado final no podía ser popular[12]. No parece que nadie siguió al osado pensador ni hasta la mitad de su largo camino. El monoteísmo de Jenófanes no tuvo adoradores.

Una prefiguración del monoteísmo la hay entre los griegos por lo menos desde Homero. Lo que en los documentos literarios hay de más espiritual y elevado podía prescindir de la diversidad de los personajes divinos y presentar la divinidad en su totalidad. Los nombres que a ese proceso correspondían,

[10] La dificultad de admitir un dios único, «mayor que todos los dioses» se soluciona en el sentido de la paráfrasis indicada. Las palabras ἐν... ἀνθρώποισι, junto con τε-καὶ sólo pueden referirse a una falsa noción de la divinidad, según la cual los dioses son una especie de hombres superiores; los dioses plurales son los de la superstición popular.

[11] La expresión doble νόου φρενί parece elegida para excluir toda idea de corporeidad: «con la mente de su mente». Κραδαίνω es una palabra poética de vaga significación, pues no se define el modo de la acción de Dios sobre el mundo.

[12] Aunque un filósofo como Aristóteles aceptó la concepción de un motor inmóvil. Además la doctrina de Anaxágoras: νοῦς (πάντα?) κινεῖ puede ponerse en paralelo con la afirmación de

eran los de «los dioses», «dios» o «Zeus»[13]. Más tarde, aparece la expresión «lo divino». Por otra parte, parecía evidente que, en la naturaleza y en la vida de los individuos y los pueblos, actúan muchas potencias divinas y que con frecuencia algunas de esas fuerzas entran en conflicto. En general, la cuestión quedaba sin más aclaración[14]. Desde Homero hasta el final del paganismo, monoteísmo y politeísmo no eran posiciones excluyentes, y el problema de la unicidad o pluralidad divina no interesaba. Jenófanes es una excepción, y una consecuencia de lo anterior es que su monoteísmo militante no tuvo repercusiones históricas.

La idea de lo absoluto divino exige, como complemento, el claro conocimiento de lo condicionado del mundo. Simónides insistió en ambos aspectos, y Jenófanes los deslindó claramente. Al denunciar el antropomorfismo o al exponer la relatividad de los valores terrenos, utiliza Jenófanes el mismo y original enfoque. Podemos actualizar su argumentación del siguiente modo. Supongamos que somos negros o caballos; en tal caso, no sería el hombre blanco, sino el negro o el caballo la criatura que más se aproximaría al ideal de perfección[15]. Honraríamos como divino lo que ahora menospreciamos, puesto que el entendimiento ingenuo establece sus normas según la experiencia ocasional: en pequeña escala, la misma dimensión adquiere mayor significación. Para los griegos que no conocían nada más dulce que la miel, la miel era la esencia de la dulzura. Pero Jenófanes propone otro agudo experimento mental (38):

> Si dios no hubiera producido la miel, / se diría que los higos son más dulces.

mucho más dulces de lo que son ahora. Se deduce de ahí que nosotros los hombres no conocemos lo dulce en sí, sino sólo lo más o menos dulce[16]. Y así las cualidades puras con las que operaba el pensamiento griego quedan sustraídas a la experiencia.

Lo que constituyó la fuerza de los griegos, intentar penetrar en la esencia de las cosas, fue también su debilidad: el descuido de la cuestión por el más y el menos, la medida y la gradación. Se especulaba sobre «lo» caliente y «lo» frío, pero no había interés por determinar el grado de frío o calor de un cuerpo dado en un preciso momento. También las realizaciones culturales eran vistas en términos absolutos. Un descubrimiento cualquiera era considerado como algo unitario, determinado por su esencia y, en principio, completo. Así, por ejemplo, la agricultura era vista como dada sin más, lo cual, dicho en su forma mítica, se convertía en la leyenda de la diosa Deméter enseñando a los

Jenófanes: θεὸς νόου φρενὶ πάντα κραδαίνει. El sofista Antítenes enseñó: κατὰ νόμον εἶναι πολλοὺς θεούς, κατὰ δὲ φύσιν ἕνα (*Doxogr.* p. 538, 9).

[13] Referencias en Gerald F. Else, *God and Gods in Early Greek Thought, Trans. Amer. Philol. Assn.* 80 (1949), p. 24-36.

[14] Los griegos no tuvieron que esperar mucho para interesarse por la teología (ver antes p. 241, nota 5).

[15] Algo parecido dice el autor de comedias Epicarmo en el Fr. 5 (Diels): que, al igual que los hombres, también los perros, bueyes, asnos y cerdos reconocen a los suyos como los seres más bellos.

[16] También dice Simónides que sólo Dios es bueno, y el hombre sólo en cierta medida.

hombres a cultivar el campo. Pero, también aquí, introduce Jenófanes una corrección (18):

> No enseñaron los dioses a los mortales todo / desde el principio; se encuentra lo mejor con el tiempo / y buscándolo.

No poseemos «la» cultura (ver Eurípides *Supl.* 201-15) gracias a los dioses, sino que estamos siempre a la búsqueda de una más elevada civilización. Jenófanes fue uno de los pocos hombres antiguos que creyó en un progreso continuo. Pudo ser esta fe la que alimentó su celo reformador, y le dio valentía y seguridad para defender ideas tan poco convencionales.

Pero, en un aspecto, quedó Jenófanes cogido en la red de sus propios principios. Así como liberó a Dios de los lazos de la mundaneidad, elevándolo por encima de lo sensible, también despojó el mundo físico de los lazos divinos, racionalizándolo hasta la más pobre elementalidad. Los dos elementos más próximos a nosotros, la tierra sobre la que caminamos y el aire sobre nuestras cabezas, llenan, según él, todo. No hay nada por encima del aire[17] ni nada por debajo de la tierra (28):

> Vemos a nuestros pies el límite superior de la tierra, / que toca con el aire; pero, hacia abajo, no hay límites.

Considera el aire como una forma rarificada del agua, pues afirma (29):

> Tierra y agua en todo lo que se produce y configura.

Al parecer, está adoptando Jenófanes, de nuevo, la doctrina primitiva que hemos encontrado en Semónides de Amorgos, la doctrina del juego mutuo del elemento pasivo, tierra, y del elemento activo, agua. La tierra está, según Jenófanes, en continua relación con el mar. A partir del hallazgo de fósiles, dedujo que, en otro tiempo, hubo mar y lodo donde ahora hay tierra firme. Creyó, en consecuencia, que, periódicamente, el mar inunda la tierra y todo lo que hay en ella, y, periódicamente, se forman los seres vivos a partir de la tierra y el agua. También explicó, a partir del agua, las manifestaciones que normalmente se atribuían al cielo; en realidad, para él, no hay cielo. El viento y el agua proceden del mar. Las nubes, el arco iris, los rayos y el fuego de San Telmo se forman de los vapores que salen del océano. Incluso el sol y la luna se forman, de nuevo, cada día, de vapores que suben. Supuso Jenófanes que las órbitas del sol y la luna estaban tan próximas a la tierra que tuvo que postular diferentes soles y lunas para distintos lugares.

Singular cosmología, deficiente y poderosa a la vez. Si prescindimos de la tendencia empirista que se manifiesta, por ejemplo, en sus generalizaciones —aunque excesivas— a partir de hallazgos de fósiles, es una cosmología forzada y poco convincente. Hizo de nuestro mundo, en contraposición a Dios, lo más cercano, presente, y falto de misterio, que pudo. Todo es explicado por experiencias de la vida diaria, y se impide cualquier ampliación

[17] Ver: 31 Empédocles B 39 con la observación de Diels.

fundamental de nuestras ideas sobre el mundo. Así llegó Jenófanes a la prosaica constatación de que el sol es provechoso para la aparición y conservación del mundo y los seres vivos, pero que la luna es superflua (A 42). Evidentemente la contemplación de los cuerpos celestes no suscitaba en él ningún sentimiento de admiración, sino que, igual que criticaba los juegos «inútiles» de los ciudadanos de Colofón, veía en las estrellas brillando en la noche un lujo de la naturaleza. El mundo físico es valorado con criterios exclusivamente prácticos.

A partir del postulado de que Dios es totalmente distinto de las cosas de aquí, sacó la conclusión inevitable de que las relaciones entre lo de arriba y lo de abajo eran inexplicables. Estaba seguro de que Dios todo lo mueve con su mente y voluntad, sin estar sometido a suceso alguno. No se adentró en más detalles, como nos consta. Cuando hablaba de unidad y totalidad, lo hacía por relación a Dios, no al mundo[18]. Era más teólogo que metafísico. E incluso como teólogo, no se atrevió a profundizar en la insondable naturaleza y acción divinas.

Porque, al mismo tiempo, era un sólido empirista. Así lo muestran los versos, de contenido crítico, con los que empieza su poema didáctico. A la pregunta de la demostrabilidad de sus afirmaciones, contesta así (34):

> Ciertamente ningún hombre lo ha visto, ni habrá / nadie que, por las apariencias, sepa algo de los dioses / ni de todo cuanto digo; pues, aun cuando consiguiera / una afirmación correcta (sobre cosas suprasensibles), / sería un saber sin base en la observación[19]; / todo (lo que voy a decir) es mera suposición. / (Por el contrario, Dios tiene un saber intuitivo de todo)[20].

Naturalmente, Jenófanes está convencido de que ha conseguido acertar (34, 4) con las teorías que expone. Pero sabe también que sólo parte de sus

[18] Ver A 31 (más arriba en el texto p. 249, nota 17). La valiosa observación de Teofrasto, que no ha sido suficientemente tenida en cuenta, muestra con toda claridad, primero, que la doctrina de la «unidad de todo» no fue mantenida por Jenófanes, y, segundo, que le fue atribuida por una deliberada manipulación. Con esto caen por tierra muchas afirmaciones de los doxógrafos sobre supuestas tesis de Jenófanes sobre la naturaleza del mundo. Ver también A 30 (donde la mirada al cielo parece una interpolación aristotélica. Ver W. Jaeger, *Journ. of Rel.* 18 (1938) 133. Es también un anacronismo la atribución de Platón (A 29) y de otros de la doctrina del todo-uno a la escuela eleática entera desde Jenófanes «e incluso antes de él».

[19] Sobre (αὐτὸς, o bien, ἐγὼ) οἶδα, en el sentido de «yo sé por observación (directa o ajena pero fiable)», ver *Frühgriech. Denken*, p. 343-45. Ver también más arriba p. 36, nota 27, y Heinrich Stein sobre Heródoto 1, 20, 1.

[20] La última frase no se ha conservado en el original. Para la interpretación global de este fragmento, ver *Frühgriech. Denken*², p. 342-49. Otros pasajes paralelos son p. e.: (para τὸ σαφές = claridad que se basa en el testimonio de los ojos), Esquilo *Hepta* 40, ἥκω σαφῆ τἀκεῖθεν-φέρων, αυτὸς κατόπτης δ' εἶμ' ἐγὼ τῶ πραγμάτων (para εἰ τύχοι κτλ. etc., hasta οὐκ οἶδε, y la negación de τὸ σαφὲς εἰδώς), el final del primer capítulo de la introducción a περὶ ἀρχαίης ἰητρικῆς: ἅ (es decir, τὰ ἀφανέα καὶ ἀπορεόμενα) εἴ τις λέγοι καὶ γινώσκοι ὡς ἔχει, οὔτ' ἂν αὐτῶ τῶ λέγοντι οὔτε τοοῖς ἀκούουσι δῆλα ἄν εἴη εἴτε ἀληθέα ἐστὶν εἴτε μή, οὐ γὰρ ἔστι πρὸς ὅ τι χρὴ ἀνενέγκαντα εἰδέναι τό σαφές (sobre «con relación a los dioses sólo tenemos δόκος, pero no τὸ σαφές'), *Tucid.* 5, 105, 2: ἡγούμεθα γὰρ τό τε θεῖον δόξῃ τό ἀνθρώπειον δὲ σαῶς... (sobre εἰ τύχοι τετελεσμένον εἰπών.. δόκος δ' ἐπὶ πᾶσι τέτυκται), Platón *Banquete* 202 a (condenado) τὸ τοῦ ὄντος τυγχάνειν (ἄνευ τοῦ ἔχειν λόγον δοῦναι) οὐκ ἐπιστήμη ἐστὶν ἀλλ' ὀρθὴ δόξα.

doctrinas descansa en hechos comprobables por experiencia sensible, pues las posibilidades de una observación directa son muy limitadas para los simples mortales. Todo lo que va más allá es mera «suposición» (δόκος). Diferencia pues lo percibido sensiblemente (Fr. 36: «todas las cosas que se muestran a los ojos humanos»), que considera sin más cierto, de lo que es sólo inferido o supuesto. Esto último, a lo más, es sólo probable, y así, por primera vez, se perfila claramente el concepto de «probabilidad» o «verosimilitud» (35):

> Supóngase esto que parece, como si fuera verdadero[21].

Mientras que hasta ahora el pensamiento operaba intuitivamente, viendo los fenómenos a la luz de una interpretación decidida de antemano, ahora la observación se separa metódicamente de la suposición especulativa. Al mismo tiempo, se reconocen grados de conocimiento: al lado de afirmaciones incondicionadas, aparecen otras con una pretensión de validez limitada. Y, en todo caso la medida de la certeza la da la experiencia sensible. la expresión lingüística que traduce la noción de saber por experiencia es *(w)eidenai* (emparentada con el alemán *wissen* y el inglés *witness*). Y designa literalmente la situación de un hombre que ha visto, el testigo. Esta palabra, con sus derivaciones, (*historein*, «oír testimonios», *historie* «audición del testigo», «establecimiento de hechos») se convirtió pronto en el concepto principal de un nuevo empirismo en los dominios de la medicina, la geografía y la historia.

Jenófanes, por piedad, por purificar a Dios de lo terreno, lo ha expulsado del mundo. Con ello, con una mundaneidad decidida, ha liberado el mundo de toda trascendencia, abriendo el paso al empirismo[22]. Esta nueva posición crítica es importante no sólo por lo que excluye y rechaza, sino más por lo que incluye y por lo que se apropia. Con la limitación deliberada y consciente con la que puede desarrollarse una nueva forma de saber, se abandona la actitud arcaica y se abre el camino de la Grecia clásica.

Anexo: una elegía (Fr. 9 de «Tirteo») sobre la esencia de la Areté

En el fragmento 2, anatemizó Jenófanes la importancia exagerada otorgada a los juegos atléticos. La alta estimación de los triunfos atléticos se basaba en una ideología que conocemos muy bien por los escritos de Píndaro. Según ella,

[21] δεδοξάσθω en **B** 35 es paralelo a δόκος, en **B** 34.4, y δόκος δοκεῖν, δόκιμος, etc., vienen de δέκεσθαι, «aceptar»; ver Hecateo Fr. 1: τάδε γράφω ὥς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι (A. Rivier, *Revue de philol.* 30, 1956, p. 48 s.). Según esto, δόκος implica una probabilidad positiva. El concepto negativo de algo que parece verdadero, pero no lo es, está ya en Hesíodo, *Teog.* 27.

[22] Una cadena de azares ha hecho que Jenófanes fuese considerado en la antigüedad tardía, de modo paradójico, como el fundador del escepticismo. No mucho después de él, perdió la palabra *eidenai* su restricción al conocimiento por observación (ver Parménides 1, 3; 6, 4). Parece como si Jenófanes en el Fr. 34 quisiera someter a duda todo saber, y los dos últimos versos fueran malentendidos de este modo: «Incluso cuando alguien acertase a decir la verdad, no sabrá (que dice la verdad); todo (el así llamado saber) es (simple) presunción» (así Sexto Empírico, *Adv. Mathem.* 7, 49-52; por el contrario en 7, 100 el fragmento es correctamente entendido «en el sentido en que es interpretado desde otro punto de vista»).

la *areté*, «bondad» o «virtud», excelencia o valor humano, no había de ser considerada como una suma de cualidades deseables, sino como una idea indivisible, que en cada caso va mostrando uno u otro de sus aspectos (ver Solón 19, 8 ?). Una victoria en las competiciones no se valora como una realización técnica especial, sino como demostración suficiente de la *areté* en general, sellada con la bendición de los dioses, sin la que no se habría obtenido el resultado. También el poder, la riqueza y el atractivo de un cuerpo joven son considerados testimonios válidos de la *areté*, pues de todos ellos irradia el mismo brillo hacia el contemplador[23].

El autor de una interesante elegía que ha llegado hasta nosotros bajo el nombre de Tirteo, pero que en realidad es de la época de Jenófanes, considera el peligro de exageración de tales manifestaciones, y de que se tome la parte por el todo:

> No quisiera hablar de nadie, ni ensalzarlo, / por su excelencia *(areté)* en sus pies o su destreza / en la pelea, aunque tuviera la fuerza de un cíclope / y fuera más veloz que el viento tracio del norte, / ni aunque tuviera la figura más bella que Titón / y más riquezas que Midas y Ciniras, / ni aunque fuera más regio que Pélope, el tantálida, / y la lengua persuasiva de un Adrasto[24] / tuviera; ni, en fin, todas las glorias, salvo el valor a prueba. / Pues un hombre no se prueba en la guerra como bueno / si no aguanta la vista de la muerte sangrienta / y con el enemigo no lucha cuerpo a cuerpo. / En eso está el valor *(areté)*, ese es el mejor premio[25] / y el más bello que puede ganar un hombre joven. / Sirve al bien de la ciudad y de toda la gente / el hombre que se planta en la vanguardia / inconmovible y se olvida de la innoble huida, / arriesgando su vida y exponiendo su ánimo / mientras en alta voz anima al compañero. / Ese tal se prueba en la guerra como bueno, / y pronto rechaza las feroces falanges / del enemigo, dominando las olas de la lucha. / Y al que pierde su vida en la vanguardia, / dando gloria a su pueblo y a su padre, / con el cóncavo escudo, el pecho y la coraza / cien veces perforados, por delante, / a ese lo lloran los jóvenes y viejos / y toda la ciudad le guarda duelo. / Sus hijos y su tumba son por todos conocidos, / y su linaje, y los hijos de sus hijos; / no se extinguirán su gloria ni su nombre, / siendo inmortal, aun bajo tierra, / ya que resistiendo con excelencia por su patria / y sus hijos, fue muerto por Ares el violento. / Y si escapa al destino de la amarga muerte y gana victorioso el triunfo con la lanza, / de igual manera lo honrarán viejos y jóvenes, / gozando de la paz, en tanto baja al Hades[26]. / Y de viejo, sobresale entre todos, y nadie / piensa en dañar su honra o su derecho, / y todos,

[23] En los diálogos de Platón se discute varias veces la cuestión de si la *areté* (palabra casi siempre incorrectamente traducida como «virtud») es un todo unitario o una multiplicidad de cualidades particulares; si éste fuera el caso, alguien podría tener una de las cualidades sin las otras. A nosotros se nos plantea la cuestión también de si la cualidad sobresaliente de un «gran» hombre se limita a la esfera de sus realizaciones, o si podemos considerarlo como modelo también en todo lo demás que dice y hace.

[24] El autor se ocupa de cualidades visibles y capacidades evidentes; pero no se menciona la humilde virtud de la rectitud, que después se considerará como la esencia de la *areté*. En consecuencia, la recompensa de la *areté* (27-42) consiste sobre todo en honores y distinciones.

[25] La palabra *athlon* «premio» nos recuerda las competiciones atléticas.

[26] Sólo aquí, y en el verso 40 («derecho») se hace referencia a ventajas prácticas. El contenido del verso 38 procede del siglo séptimo. Ver antes p. 143, nota 18.

jóvenes y contemporáneos, en los bancos / le hacen sitio, y hasta los que son mayores. / A tan alta *areté* debe aspirar el hombre / no relajando nunca su voluntad de lucha.

Al igual que Jenófanes, el autor de la elegía rechaza vigorosamente el atletismo, pero en una línea diferente. No piensa en otorgar al intelecto el papel rector, ni valora la habilidad en el lenguaje, pues para él la *areté* culmina en el valor guerrero. No se prueba el axioma de que el valor en la guerra es la máxima virtud, sino que es algo que subyace en la argumentación (V. 9 y s.) como un presupuesto evidente. Lo que el autor se esfuerza por probar es que ninguna otra cualidad garantiza que un hombre se comporte como tal en la batalla[27]. No es en el juego ni en los deportes, sino en la seriedad del campo de batalla, donde se muestra el valor real. Para el poeta, todo se reduce a un ejercicio moral. A diferencia del viejo Tirteo (ver antes p. 157), no traza un cuadro completo de la guerra con sus técnicas de combate, sino que sólo habla del *espíritu* bélico y de una decidida *voluntad* de lucha (11-19)[28]. Tal comportamiento es de la máxima utilidad para el conjunto de los ciudadanos porque lleva al éxito en el ataque o la defensa (15; 21-22)[29]. La segunda parte del poema describe las ventajas que le reporta su acción al valiente, tanto si cae como si vive. Un dístico concluye con la advertencia de que la forma más alta de la *areté* es una voluntad tenaz (*thymós*, ver p. e. *Il.* 5, 135 y su contexto)[30].

[27] ἀλκή (verso 9) no designa la fuerza física, sino la combatitividad y el espíritu guerrero.

[28] Además de concentrarse en el aspecto espiritual (διαβάς en el verso 16 es la única excepción), hay otros rasgos de la elegía que nos indican la fecha más tardía de su composición. El autor no se dirige, como Tirteo, contra la cobardía y la indiferencia, sino contra una falsa teoría de la *areté;* una teoría difícil de imaginar durante las guerras mesenias, pero que aparece en todas las poesías de Píndaro. Falta también toda interpelación directa, no hay ni el «nosotros» ni el «vosotros», ni la división espartana en jóvenes y viejos; el poema se refiere por igual a los jóvenes (14) y a los padres de familia (29). El uso que el autor hace de λόγος en el verso 1 y de δόξα en el verso 9 no es propio de Tirteo. Ver además la nota 8.

[29] También Jenófanes hablaba del beneficio de la comunidad, pero en el sentido de la prosperidad económica (2, 19-21).

[30] El estilo de la elegía es tardo-arcaico. El movimiento continuo de su composición es arcaico, pero el amplio aliento de la introducción (1-14, como en Jenófanes 2, 1-11), la limpia articulación y el agradable equilibrio del conjunto señalan el final de la época. Los diez primeros dísticos están dedicados a decir «no...», y «pero...»; y ambas mitades, la positiva y la negativa, terminan con la misma declaración (10 y 20). Después de un interludio de dos versos sobre la ganancia común (21-22), siguen otros diez (6 + 4) sobre la recompensa del caído está enmarcada por dísticos que dicen lo mismo (23-24; 33-34); y lo mismo ocurre con la sección que trata positivamente de acciones y premios (13-14; 43-44). La construcción es claramente moderna, con estricta subordinación de sus elementos. Con una coherencia notable, sólo se ponen valoraciones y resultados en las oraciones principales, reservando para las subordinadas la base de los hechos. Todo supone un proceso de espiritualización.

2. LOS COMIENZOS DE LAS CIENCIAS EMPÍRICAS: MEDICINA, GEOGRAFÍA E HISTORIA

El práctico filósofo que fue Jenófanes mostró una especial habilidad en demostrar pensamientos abstractos con argumentos tomados del mundo real, con gran ingenio. Como Sócrates más tarde, sacó gran partido de las diferentes razas de hombres y animales y de la diversidad de sabores, como la miel y el higo. Sus especulaciones se apoyan sobre ejemplos imaginarios, pero tomados del campo de la experiencia, y nos da claramente a entender que nuestro saber teórico es sólo, en el mejor de los casos, una aérea superestructura montada sobre la base de una experiencia bien fundada. Con este empirismo, se conecta sin duda el florecimiento de las ciencias empíricas que se inicia a comienzos del siglo quinto. Es cierto que el impulso griego en pro de teorías generales se mantiene, pero se le añade la voluntad de descubrir y valorar metódicamente multitud de hechos concretos. Ambas direcciones se unen en la medicina científica.

Es clara la conexión entre Jenófanes y Alcmeón (*Presocr.* 24). Este médico había nacido, viviendo todavía Pitágoras, en la ciudad pitagórica de Crotona, al sur de Italia. Parece que fue el primer griego que escribió un libro sobre medicina, y lo inició con una explicación fundamental que coincide con el fragmento 34, en el que Jenófanes, al comienzo de un poema, hace una reflexión crítica sobre el conocimiento (1):

> Alcmeón de Crotona, hijo de Pírito, dijo lo siguiente a Brotino, Leonte y Batilo[1]: acerca de lo no perceptible y de lo humano, los dioses tienen una visión clara, pero los hombres sólo pueden hacer conjeturas.

He aquí una formulación programática del método científico, que saca de hechos perceptibles, conclusiones, sobre cuestiones no accesibles a la observación directa.

De la teoría médica de Alcmeón sabemos, que dispuso la multiplicidad de los datos en un sistema de pares contrapuestos, tales como: blanco-negro, dulce-amargo, grande-pequeño. Era propio de la época considerar las cualidades (y no los objetos) como lo primario y determinante, agrupándolas en dobletes polarizados. En la especulación arcaica se acostumbraba a atribuir a uno de los polos un valor. Así, por ejemplo, blanco, dulce, ligero, etc., constituían un grupo positivo, mientras que sus contrarios eran el lado negativo de los

[1] El libro constituía la base de las enseñanzas que el autor impartió a tres discípulos; dos de ellos conocidos pitagóricos.

soportes o materiales. Por eso, Alcmeón hace responsables de las percepciones sensoriales a las sustancias ligeras, claras y cálidas.

El aire lleva el sonido a la apertura de las orejas, la respiración introduce los olores hasta el cerebro, la cálida y blanda lengua funde la materia con gusto y la introduce dentro de sí, el ojo ve por mediación del humor acuoso y del fuego que tiene incorporado. A través de los poros, penetran las percepciones hasta el cerebro[2]. La teoría según la cual todas las percepciones acaban desembocando en el cerebro es una inducción de Alcmeón a partir de las modificaciones producidas por lesiones cerebrales. Incluso el semen, que debe contener en esbozo al hombre entero, es una secreción del órgano central, el cerebro. Este es el modo como Teofrasto, en forma sin duda modernizada, nos transmite la doctrina de la percepción de Alcmeón. La enfermedad se produce por un predominio «monárquico», unilateral, de una cualidad, y la salud se mantiene por una «isonomía» de lo húmedo y seco, frío y cálido, amargo y dulce, etc. (B 4)[3].

Las ideas de Alcmeón influyeron en la medicina de los tiempos que le siguieron. Enseñaba que las perturbaciones del equilibrio de las cualidades, las enfermedades, surgen o por desarreglo interno o por influencia externa, por ejemplo, fuerza mecánica, o por beber agua con determinada sustancia disuelta. Un tratado atribuido a Hipócrates que habla del influjo del aire, el agua y el suelo sobre la salud, contiene las siguientes consideraciones sobre el agua (cap. 8):

> ... Esto es lo que hay que decir con relación al agua de manantial; ahora trataré del agua de lluvia y de la nieve. El agua de lluvia es la más ligera, dulce, fina y clara. Pues previamente el sol produce evaporación y se lleva del agua lo más ligero y sutil; esto lo demuestra la formación de sales; pues el elemento salino permanece por su densidad y peso, convirtiéndose en sal, pero lo más ligero se lo lleva el sol por su poca densidad... Además, cuando el agua se evapora y se eleva a lo alto, moviéndose y mezclándose con el aire, lo que en ella hay de turbio y oscuro se separa y se convierte en vapor y niebla, mientras que lo más claro y ligero se queda y se hace más dulce, al ser calentado y cocido por el sol; también todo lo demás cuando es cocido por el sol se hace más dulce... Esta agua es naturalmente la mejor, pero hay que cocerla y filtrarla para que no tome mal olor; en caso contrario, si se bebe, produce ronquera y afonía.
>
> Por el contrario, el agua de la nieve y del hielo es mala. Pues cuando se congela ya no vuelve a su antigua naturaleza, sino que lo más claro, ligero y dulce se separa y desaparece, en tanto que lo más turbio y pesado se queda. Lo puedes entender del siguiente modo. Llenas de agua, en invierno, un recipiente con una medida de agua y lo pones al aire libre hasta que se hiele; al día siguiente, lo pones al calor hasta que el hielo se deshace, y entonces mides nuevamente el agua: encontrarás un volumen menor. Esto prueba que, por la congelación, lo más fino y ligero desaparece y se seca; no lo más pesado y denso, pues esto no es posible[4]. Por eso, según mi opinión, el agua de la nieve y del hielo y de cosas semejantes es perjudicial para cualquier uso.

[2] Ver sobre esto F. Solmsen, *Mus. Helvet.* 18 (1961), p. 151-53.

[3] Ver G. Vlastos, *Class. Philol.* 42 (1947) 156 s.

[4] Es interesante observar que se está interrogando a la naturaleza mediante un experimento, y que se llega a conclusiones mediante medidas; cuando en aquella época la ciencia natural griega

Son claras las reminiscencias de las tesis de Alcmeón sobre la hipótesis del juego de contrarios: ligero-pesado, dulce-amargo, claro-turbio. Un poco antes, se decía en el texto citado que el enfermo debe beber agua de la cualidad opuesta a su propia enfermedad (p. 61, 30 Heiberg, c. 7). También la referencia a las «señales» (p. 63, 16) nos recuerda el método de Alcmeón. Así este tratado, aunque más reciente que el libro de Alcmeón, puede transmitirnos una cierta idea de su modo de pensar.

Encontramos aquí a la medicina griega en un nivel en el que se ha liberado de la magia. Menos fácil lo tuvo la incipiente ciencia de la historia para prescindir de la tradición mítica y legendaria. Los griegos pudieron dejar de creer en las oscuras e incomprensibles fuerzas de las enfermedades demoníacas y de las curaciones milagrosas, pero no pudieron separarse fácilmente de la mitología, con la claridad de sus formas y significados. El médico se apoyaba en la naturaleza, pues cada día podía comprobar las hipótesis del día anterior, pero el historiador sólo podía enfrentarse con la tradición a partir de consideraciones fundamentales. Así, el radicalismo con el que Jenófanes rechazó las «invenciones de la antigüedad» tardó en encontrar seguidores. Sólo paso a paso y de modo vacilante, se desarrolló bajo el influjo del nuevo empirismo una actitud crítica frente a las leyendas recibidas.

Más afortunada fue la ciencia de la geografía. El conocimiento de la tierra, de los países y de los pueblos, es un objeto claro de investigación empírica, pues tiene que ver con hechos primarios, verificables de modo inmediato. Estas ciencias maduraron en el siglo quinto. De la etnografía, pasaron los griegos a una historia de los pueblos construida sobre bases geográficas (Heródoto) y, finalmente, a una historia nacional científica (Tucídides).

El fundador de la geografía griega fue Hecateo[5]. Fue ciudadano de la gran ciudad portuaria de Mileto, que comerció con todo el mundo en tanto que centro del Asia menor griega, y cuyas colonias llegaban a las costas del Mar Negro. Su árbol genealógico, que se remontaba a la Grecia continental, tenía como origen a un dios. Como miembro de una de las principales familias, participó en los asuntos políticos del estado. En el año 499, cuando los notables de las ciudades jonias planeaban una rebelión contra su dominador, el rey persa Darío, Hecateo no estuvo de acuerdo, y probó que la empresa estaba condenada al fracaso «enumerando los pueblos bajo el dominio de Darío y su poder». Cuando esta advertencia fue rechazada, mantuvo que Mileto debía asegurarse el dominio sobre el mar con una potente flota, y, para ello, habría de emplear la rica ofrenda votiva que el rey Creso de Lidia había ofrecido a Apolo en Mileto. Sería mejor que el tesoro lo empleasen ellos que no que cayese en manos enemigas que no lo respetarían. Tampoco prosperó esta

carecía de experimentos y medidas. Sin embargo, la conclusión que saca el autor de su ensayo es falsa. Es cierto que sólo se evapora el agua pura, y que las impurezas permanecen. Pero no sospecha que también es agua pura lo que se convierte en hielo, y que en la congelación se separan las sales previamente disueltas en el agua. En lugar de esto, postula lo contrario: sólo las partes terrosas se congelan en hielo. En consecuencia, atribuye la pérdida de volumen ocasionada por la evaporación en el curso del ensayo a la expulsión y volatilización de las partes ligeras. Piensa que esto ha quedado probado por el experimento, y amplía la conclusión diciendo que el agua de la nieve y el hielo no es sana.

[5] Sobre Hecateo, Xanto y Carón, ver L. Pearson, *Early Ionian Historians* (Oxford, 1939).

propuesta. Y una tercera recomendación, tan inteligente como poco convencional al igual que las anteriores, no fue escuchada (Herodot. 5, 36 y 125-26). Pero los hechos dieron, punto por punto, la razón a Hecateo. Todas estas opiniones son muestra de un sobrio realismo político y también indican la relación entre los intereses geográficos de Hecateo y los problemas prácticos a los que se enfrentaba su patria.

Hecateo compuso un libro en el que describió la tierra que él conocía y le añadió un mapa. Las grandes líneas de su imagen de la tierra las tomó de Anaximandro (ver antes p. 252). Creía que tierra y agua estaban repartidas con gran regularidad. La tierra era redonda y el río Océano fluía en torno a su borde. Un gran brazo de agua, formado por el Mar Mediterráneo y el Mar Negro, dividía oblicuamente la tierra, separando Europa y Asia. Los dos mares tenían conexión con el Océano, en el oeste, por el Estrecho de Gibraltar, y, en el este, por el río Fasis, en el Cáucaso. El Nilo, que también se originaba en el Océano, dividía Asia en dos mitades[6]. En correspondencia exacta con el Nilo, pero fluyendo desde el norte hasta el Mar Negro, estaba el río Istro (Danubio), que dividía Europa en un cuadrante este y otro oeste. Las zonas externas de la tierra estaban vacías y desérticas y pobladas por seres fabulosos. Ya Herododo se burlaba de este esquematismo de Hecateo, pero seguramente era inevitable en una primera aproximación a la realidad.

La descripción de la Tierra que hace Hecateo se basa en la idea de un teórico viaje circular por mar, desde el estrecho de Gibraltar, a lo largo de las costas del norte del Mar Mediterráneo y del Mar Egeo, hasta el río Fasis por el este y, de nuevo, por las costas del sur, hacia el oeste. La exposición toma pues como punto de partida las costas; después señala lo que hay más allá (tierra interior) y, de nuevo, sigue hasta el borde extremo de la Tierra. Era una forma de descripción que obedecía a un hecho simple: las costas eran las zonas mejor conocidas.

El estilo es, en general, de la máxima concisión. Véase un ejemplo (1 F 113 a Jacoby):

> Y después, los locrios, y ahí (e. d., en el país de los locrios), Calaion, una ciudad; y ahí, Oiante, una ciudad.

Es sorprendente cómo Hecateo rehúsa utilizar los recursos del lenguaje para abreviar en el caso de repeticiones. Así, en el ejemplo citado, no dice: «Y ahí las ciudades de Calaion y Oiante», sino que va enumerando cada uno de los datos por separado, de la misma manera que en el mapa un símbolo aparece repetido junto a otro. En lugar de utilizar pronombres, repite, en otro pasaje, las palabras «montaña» e «isla» (291, 305):

> En torno al llamado mar Hircanio (e. d., Caspio) (hay) altas montañas y cubiertas con bosques; y sobre las montañas, alcachofas.
> En Butoe (en Egipto), junto al templo de Leto, hay una isla, llamada Cembis, consagrada de Apolo; y la isla se mueve y flota sobre el agua.

[6] Poco después de Hecateo (ver Píndaro, *Pit.* 9, 8, del año 474) se reconoció a «Libia» (África) como la tercera parte de la tierra (ver luego p. 411 s., nota 34).

En sus informaciones geográficas, Hecateo utiliza casi sólo oraciones principales, y cada una tiene un estricto horizonte mental. Mientras que el cuadro general organiza la Tierra en cuatro partes con absoluta arbitariedad, el contenido de los espacios está tratado con minuciosa pedantería. No hay la menor intención de animar la exposición, y la objetividad está llevada hasta el límite.

No se conforma, Hecateo, en su libro, con la pura topografía, sino que incluye también noticias etnográficas, como, por ejemplo (154):

> Los peones (una tribu tracia) beben cerveza de cebada... Y se ungen con aceite de leche[7].

Habla Hecateo de Egipto con especial detalle, pues su antigua civilización le había impresionado profundamente. Él mismo había viajado por el país, pero poco pudo ver de la arquitectura, porque los egipcios escondían sus templos detrás de muros, y no dejaban entrar a los extraños[8]. Sólo en Tebas, pudo entrar en el atrio del gran templo. Allí, habló con los encargados del templo y recibió explicaciones sobre las estatuas de sacerdotes, que, en número de 345, representaban otras tantas generaciones de egipcios. Esto sorprendió a Hecateo, pues en su propia tradición familiar, el decimosexto antepasado era ya un dios. En comparación con el inmenso pasado egipcio, la antigüedad griega parecía cosa de anteayer.

De la descripción de Egipto por Hecateo, poseemos dos fragmentos más amplios que Heródoto transcribió de la obra de su antecedor casi sin cambio. Tratan de dos extraños animales, el cocodrilo (324) y la legendaria ave fénix:

> (Herod. 2, 70) (Se cazan los cocodrilos mucho y de muchas maneras; yo relato la que me parece más notable). Cuando él (el cazador) ha sujetado el costillar de un cerdo en un gancho, lo deja flotar en el medio del río; pero él mismo, a la orilla del río, sujeta un cerdo vivo y lo golpea; cuando el cocodrilo oye los gritos, se apresura hacia ellos, y, al encontrar el costillar, lo traga; y ellos (el cazador y sus ayudantes) tiran; cuando lo han sacado a tierra, ante todo, tapan sus ojos con barro; si hacen esto, el resto sigue fácilmente; si no, es muy difícil.

Acerca del ave fénix cuenta Hecateo que vive en Arabia, y, cada quinientos años, viene una vez a Heliopolis, «la ciudad del sol», en Egipto; viene cuando su padre ha muerto, para tributarle las honras en el templo del sol. El traslado del cuerpo lo describe Hecateo así (324):

> Primero, hace un huevo con mirra, tan grande como puede; luego intenta arrastrarlo; cuando lo ha conseguido, hace un agujero en el huevo, mete al padre dentro y, con nueva mirra, tapa el lugar del huevo donde ha hecho el

[7] Los griegos no conocieron la mantequilla, y por eso no tenían la palabra correspondiente; debieron aludir a su idea con un circunloquio.

[8] Ver Sourdille, *La durée, etc.* (París, 1910). A Heródoto no le fue mucho mejor; de ahí su entusiasmo cuando, en una ocasión, pudo, desde cierta perspectiva, ver la estructura arquitectónica de un templo (2, 137, 5 s.).

agujero y metido al padre; cuando ha metido dentro al padre, el peso es el mismo que antes; y cuando lo ha tapado, lo lleva a Egipto, al templo del sol.

En estos fragmentos se ve claramente la tendencia expositiva atomizadora; cada elemento es breve y relativamente autónomo, y la estrechez del horizonte, en cada caso, hace necesarias numerosas repeticiones. No obstante, en ambos ejemplos, los distintos elementos forman una cadena bien enlazada que se adapta al contenido. La lógica de las complejas operaciones de la caza del cocodrilo y del pájaro maravilloso aparece con total claridad. El mismo placer por el detalle y la precisión del conjunto podemos ver en las figuras rojas de los vasos decorados, del mismo periodo.

El lenguaje de este libro no tiene forma propia y en cada momento se pliega al tema del que trata. A veces, el nivel gramatical se hunde tanto que falla la construcción sintáctica (324):

El hipopótamo es cuadrúpedo, fisípedo; teniendo crines de caballo, mostrando colmillos; cola y voz de caballo; tamaño como un gran buey.

Esta voluntad de inventariar y ordenar todo la confirma también Hecateo en el campo de la protohistoria legendaria. Escribió, además de su libro sobre geografía, otro sobre *Genealogías*, en cuatro libros. En las figuras de los padres heroicos originarios, quienes, a su vez, eran hijos y nietos de dioses, están los orígenes de familias, pueblos y ciudades, cuyos nombres enumera de modo primitivo:

(15) Oresteus, hijo de Deucalión, llegó a Etolia y fue rey; y una perra parió de él un leño, y lo enterró, y de él creció una vid con muchos racimos; por eso llamó a su hijo Fitios (de *phyton* «planta»). Su hijo fue Oineo, así llamado por el vino, al que antes los griegos llamaban *oinai*. Y el hijo de Oineo fue Etolo (progenitor del pueblo etolio).
(22)... y cuando Perseo fue a coger la empuñadura de su espada, encontró que la contera *(mykes)* se había caído. (Por eso se llamó el lugar Micenas.)

El material de sus informes los encontró Hecateo en viejas epopeyas de estilo homérico y hesiódico, sometiendo la enorme masa de datos contradictorios a examen crítico, como dice en su introducción (1):

Hecateo de Mileto relata lo siguiente. Escribo lo que sigue tal como lo considero verdadero. Pues los discursos de los helenos[9] me parecen numerosos y risibles.

Tal crítica no fue muy rigurosa, como hemos visto en la historia de la perra y la vid. En otros casos, adopta Hecateo un enfoque más racionalista, Hércules debía, por mandato de Euristeo, controlar al perro infernal Cerbero (que representa la muerte; ver antes p. 113) y arrastrarlo desde el Hades al mundo superior. Pero Hecateo explica que había en el monte Tenaron una

[9] Es decir, del público en general. Ver Ion de Quíos en Ateneo 13, 604 b.

serpiente maligna a la que llamaban «perro infernal», porque todo aquél al que mordía, moría por el veneno. Y es esa serpiente la que Hércules llevó a Euristeo (Fr. 27). Otro trabajo de Hércules fue la derrota de la fabulosa serpiente Hidra, y, sobre este asunto, cuenta:

> Pero yo soy de la opinión de que la serpiente no era tan grande... aunque sí más horrible que otras serpientes, y que por eso dio Euristeo la orden, pensando que era irrealizable[10].

En el siguiente fragmento, una exageración heroica es reducida a medidas racionales (19):

> Egipto no fue él mismo a Argos, sino sus hijos; no cincuenta, como dice Hesíodo; yo creo que veinte.

Como puede verse, las dudas de Hecateo no afectan a la sustancia de la leyenda, sino sólo a alementos legendarios. En caso contrario, no hubiera escrito las *Genealogías.*

Los fragmentos de Hecateo muestran qué difícil le fue a la naciente ciencia histórica griega, aun después del apoyo teórico del empirismo, enfrentarse a la leyenda y al mito, y cuán por detrás está la prosa de la poesía en fluidez y elegancia. Y, sin embargo, nos parece el jonio Hecateo moderno si lo comparamos con un prosista de la Grecia continental algo más joven. Poco después de escribir Hecateo sus *Genealogías,* compuso Acusilao de Argos una obra semejante, en la que seguía de cerca la *Teogonía* y las *Eeas* de Hesíodo, varios siglos anteriores, «corrigiéndolas» en algún detalle (2 T 6 Jacoby; F 4; 6; etc.). Como Hesíodo, comenzaba la genealogía del mundo con el «vacío» (F 5), y continuaba con las potencias cósmicas y los dioses hasta los héroes míticos. El espíritu de Hesíodo (antes, p. 110) se manifiesta en cómo hace derivar todos los ríos del protorío Océano (1):

> Y Océano desposó a Tetis, su hermana; de ellos salieron tres mil ríos; y Aqueloo es el más antiguo y venerado.

De la misma manera, todas las serpientes venenosas proceden de la sangre del monstruo Tifón (F 14). Acusilao no sigue a Hecateo en su explicación racionalista de Cerbero como una serpiente (F 13). Veamos, con un ejemplo (22), su modo primitivo de pensar y escribir:

> Poseidón desposó a Caene, hija de Elatos («hombre pino»). Luego, como no podía tener hijos ni de él ni de otro hombre, Poeseidón la entregó a un hombre invulnerable y con más fuerza que todos los hombres de entonces, y si alguno intentaba dañarle, con hierro o bronce, fracasaba (?). Y este hombre fue rey de los Lapitas y guerreó siempre con los centauros. Después, colocó su lanza (en medio de la plaza del mercado y ordenó hacerle sacrificios; no estaba permitido rogar a los dioses. Y) Zeus, cuando le vio hacer esto, le

10 Pap. Cair. en Bernhard Wyss, *Antimachi Coloph. reliquiae* (Berlín, 1936), p. 83, 28 s.

> amenazó e incitó a los centauros contra él. Y éstos le introdujeron bajo tierra y encima pusieron un bloque de piedra como monumento; y él murió[11].

Acusilao reproduce aquí una leyenda de muchísima antigüedad. Los Lapitas, a los que pertenecía Caeneo, aparecen en las epopeyas de Homero como representantes de un tiempo anterior y de una humanidad primitiva; incluso los orgullosos héroes de la *Ilíada* no pueden medirse con Caeneo y los suyos en determinación y confianza (*Il.* 1, 206 s., ver antes p. 49 s.). Es una época en la que la persona no estaba escindida en alma y cuerpo, era lógico pensar que la constitución física de un hombre debía participar de la firmeza y dureza de su carácter. Así surge la imagen de un héroe como Caeneo: golpeado con troncos y piedras por innumerables y salvajes enemigos, permanece entero y sin doblegarse, y, al fin, es metido en la tierra como un poste.

Con la obra de Acusilao de Argos, la ciencia histórica griega no avanza, sino retrocede. El progreso que tiene lugar desde el griego, Hecateo, al también griego, Heródoto, se realizó en el este. Xanto, mitad griego, mitad lidio, escribió, antes de Heródoto, la historia de Lidia, empleando material documental original (ver Nicolás Damasc. 90 F 44, 7 Jacoby). Algo más sabemos del griego Carón de Lámpsaco (en la orilla asiática de los Dardanelos), quien, hacia el 460[12], redactó una obra sobre historia de los persas, y una crónica de su ciudad natal. De esta crónica, conservamos un fragmento divertido (262 F 1 Jacoby):

> (año...) Los bisaltos (una tribu nativa) marcharon contra Cardia (ciudad griega al noroeste de los Dardanelos) y vencieron. El jefe de los Bisaltos era Naris. Éste había sido vendido cuando niño, en Cardia y se había convertido en esclavo de un cardiano, del que era barbero. Los cardianos tenían un oráculo, según el cual los bisaltos los atacarían, y hablaban, a menudo, de tal cuestión, cuando estaban sentados en el cuarto del barbero. Se escapó entonces desde Cardia a su patria y, habiendo sido nombrado jefe de los bisaltos, emprendió la guerra de éstos contra los cardianos. Ocurrió que los cardianos habían acostumbrado a todos sus caballos a bailar al son de la flauta en los banquetes: se apoyaban sobre las patas traseras y con las delanteras gesticulaban siguiendo la melodía aprendida. Esto lo sabía Naris; compró una tocadora de flauta de Cardia, e hizo que enseñase a muchos bisaltos a tocarla. Cuando llegó la batalla, dio la orden de tocar los aires a los que los caballos cardianos estaban acostumbrados. Y cuando los caballos, oyeron los sones de las flautas, se apoyaron en las patas traseras y empezaron a bailar. Como la fuerza de los cardianos estaba en la caballería, fueron vencidos.

Por lo que hace relación al estilo, este relato es mucho más fluido que la prosa de Acusilao, pero está muy por debajo de la gracia y el encanto de Herodoto. A menudo, el narrador tiene que interrumpir o cambiar el curso del relato. El contenido y el carácter de este humorístico relato nos muestra que el talante anecdótico de la obra de Heródoto estaba ya preparado por la

[11] El complemento que propone Jacoby no encaja en el estilo de Acusilao: ἀκόν[τιον ἐν μέσῃ ἀγορῇ, τούτῳ κελεύει θύειν · θεοῖ]σι δ' οὐκ ἦεν [εὔχεσθαι. καὶ] Ζεὺς.

[12] Jacoby lo fecha en tiempo posterior.

obra de sus antecesores. Las anécdotas y cuentos empiezan a sustituir a las leyendas. En otro tiempo, Aristeas, el poeta poseído por Apolo, se inspiró en maravillas lejanas. De modo semejante, Hecateo (F 327 s.) y después Herodoto, remitiéndose a Aristeas, describieron pueblos fabulosos en los confines de la tierra. Los mitos, tal como Hecateo y Acusilao los transcriben a partir de la tradición, estaban llenos de milagros. Pero ahora un género más moderno de narraciones toma el relevo. Siguen provocando la admiración, pero una admiración por algo que se puede comprender. Ahora se habla de la ingeniosa habilidad con la que pueden resolverse tareas difíciles, de cómo se caza un cocodrilo, de cómo un pájaro lleva un cuerpo embalsamado por los aires, de cómo los caballos pueden bailar con música, y de cómo este adiestramiento es utilizado como arma por un enemigo ingenioso. El espíritu de lo maravilloso se une al práctico de los nuevos tiempos, y el resultado es un vivo interés por las cosas estimulantes.

En esta dirección, continuará el desarrollo, desbordando lo maravilloso y raro. La anécdota se llena de significado histórico y general. Como sustituto mundano del mito, se concentra en un relato breve, agudo, lleno de contenido Sólo en una etapa posterior de madurez de la narración histórica, con Tucídides, desaparece de la narración esa intención y se extingue el interés por lo maravilloso. Con ello, muere el relato breve dentro de la historia. Naturalmente en Tucídides sigue habiendo episodios, pero ya no son anécdotas ni cuentos. Sólo entonces, adquiere la historia su total seriedad y severidad, con una pasión no menos profunda aunque más callada y una fuerza más elevada, pero contenida. Mientras que la medicina empieza a ser una técnica científica haciéndose sobria y mecánica, la historia, durante mucho tiempo, seguirá teniendo su poder de motivación en el amor por la novedad y la pasión por lo extraño.

3. PARMÉNIDES

Durante sesenta años, paseó Jenófanes su «cabeza pensante» por las tierras griegas haciendo oír su apasionado llamamiento. Nacido en la época arcaica, vivió hasta el inicio mismo de lo clásico y trabajó infatigablemente en el sentido del nuevo cambio. Ayudó a crear un nuevo tipo de humanidad capaz de diferenciar claramente la mundaneidad del más acá y la trascendencia del más allá. Ya hemos visto el impulso que en las ciencias empíricas produjo esta nueva actitud y, en ese proceso, nos hemos visto obligados a traspasar las fronteras de la época arcaica. Ahora debemos considerar tales efectos en el campo de la filosofía y, para ello, hemos de retroceder cronológicamente.

Como Teofrasto dictaminó, la metafísica de Jenófanes no se dirigía al mundo, sino a Dios (ver antes p. 317 s., nota 18). La transformación de la especulación teológica en filosófica es una realización de Parménides, quien puede pasar como el «sucesor» de Jenófanes en la «escuela eleática». Pero tiene poco sentido hablar aquí de escuela y de sucesor. Es cierto que hay relaciones claras entre la doctrina de Dios de Jenófanes y la doctrina de Parménides sobre el ser y la apariencia, pero, en lo esencial, lo que crea Parménides es tan nuevo, significativo y pleno a su lado que el precedente de Jenófanes se esfuma.

Parménides nació en la misma ciudad (Elea) en la que Jenófanes obtuvo la ciudadanía, después de su exilio. Su vida se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo sexto y la primera del quinto. Se dice que era «de familia ilustre y poseía espléndida fortuna», que fue discípulo de Jenófanes y que fue uno de los pitagóricos (secta bien establecida en el sur de Italia) y que, por influjo pitagórico, llevó una vida retirada. No podemos confirmar lo que haya de verdad en todo esto. Pero es más importante el hecho de que, gracias a dos felices circunstancias, poseemos los escritos de Parménides en buena parte en su tenor original[1], y así conocemos su pensamiento de modo más completo y seguro que el de los otros filósofos arcaicos. Los podemos leer en la misma forma con la que él los revistió. Es una forma poética, pues su grandiosa doctrina está formulada en un poema épico.

[1] La introducción entera la cita Sexto Empírico en el siglo segundo de la era, porque creía le era útil para apoyar sus propias ideas. Y en el siglo sexto Simplicio transcribió el cuerpo central de la ontología, entre cierto número de citas, para salvar para la posteridad, como dice, un libro ya raro entonces. El emperador cristiano Justiniano, constructor de la magnífica Santa Sofía prohibió en el año 529 toda enseñanza de filosofía (pagana) y cerró la Academia Platónica de Atenas, para poner fin a la «locura de los griegos». Simplicio mismo emigró con otros compañeros a Persia, con la esperanza de encontrar un apoyo para la cultura griega en Cosroes I. Pero después de pocos años volvió desilusionado y se dedicó a escribir sobre filosofía.

El núcleo de la filosofía de Parménides es de naturaleza metafísica. Para hacer frente a una verdad suprasensible que se le desvela, el pensador tuvo que elevarse por encima del mundo en el que vivimos los hombres. Al reflexionar, Parménides se siente arrastrado a un reino de luz, más allá de las cosas terrenas. En la introducción de su poema doctrinal, describe este proceso de rapto; y, como el lenguaje ordinario no sirve en acontecimientos extraordinarios, utiliza imágenes y símbolos[2]. Algunas de sus metáforas se sustraen al lenguaje poético convencional[3]. La estructura y el discurso poéticos se nos dan en la imagen de un viaje glorioso y alado[4], que se contrapone a la prosa sencilla, correspondiente al «discurso pedestre». El poema empieza así (28 B 1):

> Los caballos que me llevan, tan lejos como mi ánimo me empuja[5],
> me conducían, llevándome por harmoniosa senda,
> al camino de la diosa que guía al sabio por todas las ciudades[6].
> Por ese camino, era yo transportado por los discretos potros
> que tiraban del carro, y las muchachas dirigían.
> Los ejes en los cubos soplaban un sonido claro de flauta,
> enrojecidos por el arrastre de las vertiginosas ruedas
> de ambos lados, cuando las hijas del sol el viaje
> aceleraron, dejando atrás la casa de la noche
> en busca de la luz, y apartando de su frente, con sus manos, el velo[7].
> Allí está la puerta de las sendas de la noche y el día,
> encuadrada por dintel y umbral de piedra,
> brillante como el cielo y con grandes batientes.
> Y las llaves apropiadas tiene la vengadora Dike.
> A ésta pidieron las muchachas, inteligente
> y suavemente, que descorriese, rauda, de la puerta

[2] Quizás fue esta la razón por la que Parménides eligió el verso; el Fr. 1 no pudo expresarse en la prosa griega de su tiempo.

[3] Parménides 1, 1-2; 5; 17-18 tienen un paralelo exacto en Píndaro, *Olim.* 6, 22-27 (ver *Frühgriech. Denken*, p. 158).

[4] Esta imagen estaba probablemente en la mente de Hesíodo cuando escribió *Trabajos y Días*, 659.

[5] Parménides puede enorgullecerse de que su pensamiento va tan lejos como quiere. Sobre θυμός ver Solón 3, 30 y el primer verso de las *Metamorfosis* de Ovidio. Mientras que el primer verso es general, el segundo alude al viaje intelectual objeto del poema.

[6] El tercer verso es difícil. La lectura de ἄστη puede significar que el mensaje del que el hombre que sabe (Parménides) es portador ha alcanzado todos los países (ver Teognis 23 s.); y la revelación de la diosa pudiera terminar con un encargo de este estilo: «ahora vete a abrir los ojos de los ciegos». Pero son sólo posibilidades.

[7] Es una imagen tan eficaz como inteligible para los que estaban familiarizados con este lenguaje. Se refiere al pensamiento y, según el modo arcaico, no se distingue claramente entre el proceso de pensamiento, el contenido del pensamiento y su formulación y expresión en el poema. Así, oímos hablar de: el «camino» del pensamiento (el proceso, el método, y, quizás, el influjo del poema sobre sus oyentes y lectores); su energía cinética («discretos potros»); y de los poderes luminosos y perspicaces («hijas del sol») que señalan el camino desde la oscuridad a la luz, acelerando el viaje y «desvelándose» en el curso de la ascensión (ver luego p. 446 s., nota 113). La fuerza tempestuosa del pensamiento (pronto se verá a qué conclusiones remotas y ajenas al mundo conduce) se simboliza con la rápida revolución de las ruedas, que pone los ejes al rojo vivo (ver nota 9, así como Esquilo *Dupl.* 181 y *Siete* 153; el agujero central del cubo se denotaba con la misma palabra griega, *syrinx*, que designaba la flauta del pastor; lo que explica la construcción del verso).

el cerrojo enclavijado[8]. Entonces, los batientes
18 abrieron sus fauces, al girar en sus goznes
los ejes broncíneos, alternativamente, ajustados
con remaches y clavijas[9]. Allí, a lo largo
21 de la recta calzada, condujeron el carro las muchachas.

Dike (V. 14) es el poder del derecho y la rectitud. Tiene las «llaves apropiadas» de la puerta del conocimiento, pues la rectitud del pensamiento decide la apertura o el cierre de la verdad.

Sin transición alguna, se describe la recepción del viajero en su destino. «La diosa» le saluda como a un joven al que un destino favorable (su capacidad) y la Justicia (la rectitud de su pensamiento) han dado acceso a la verdad (1, 22):

Amablemente me acogió la diosa, tomó mi mano
derecha entre las suyas y me dijo estas palabras:
24 «¡Oh joven que en compañía de aurigas
inmortales, a mi casa te han traído los caballos,
salud! No fue un destino desfavorable quien te hizo
27 tomar este camino (no transitado ciertamente por los hombres)[10],
sino el derecho y la justicia. Es tu destino probar todo,
tanto el corazón sin falta[11] de la verdad envolvente,
30 como las suposiciones, no fiables, de los hombres.

Así es la introducción de la lección que Parménides pone en boca de la «diosa». Debemos ver en ella a la Musa del poema, o también a la potencia de la verdad, o del conocimiento, o la intuición. No hay mucha diferencia, puesto que las musas de los poetas representan todo esto: arte y habilidad, saber y verdad.

[8] Mediante argumentos convincentes (ver Πειθώ 2, 4 y la nota 11) se legitiman (πεῖσαν) los pensamientos luminosos (hijas de la luz) ante Dike. Sus palabras son «suaves» (igual que la luz es «suave», 8, 57) en contraposición al βίαιον de la falsedad (ver Parménides 7, 3; Simónides Fr. 55; Píndaro, *Nem.* 8, 34; *Il.* 23, 576, etc.), porque en esta ocasión se dirigen a un poder de similar pensamiento, mientras que en otras ocasiones la dialéctica de Parménides es más dura (ver luego p. 346, nota 42).

[9] La puerta del conocimiento decisivo se abre al pensador y le deja entrar en el reino de la luz. De nuevo la grandeza del acontecimiento se expresa al mundo arcaico con detalles minuciosos: las particularidades de la puerta cerrada y abriéndose. Los elementos esenciales del mecanismo de la puerta son los goznes y ejes, de modo semejante a los cubos y ejes (versos 6-8) en el mecanismo de las ruedas del carro. Las imágenes de la descripción son muy ricas, pues la entrada por la puerta, la salida de la casa de la noche, el viaje a la luz y el desvelamiento representan, aproximadamente, lo mismo.

[10] πάτος no se usa aquí en su sentido normal de «camino» que conduce de un lugar a otro, sino en el de la «andadura» de los hombres apresurados. Ver W. Kullmann, *Hermes*, 86 (1958), p. 159 s.

[11] Ver Karl Deichgräber, *Das Prooimion des Parm., Abhandl. der Mainzer Akad.*, 1959, p. 22. Leo ahora ἀληθείης εὐπειθέος (cf. en el verso siguiente πίστις ἀληθής, y 8, 50 πιστὸς λόγος ἀμφὶς ἀληθείης, con el mismo contraste; además 8, 28 πίστις ἀληθής; y 2, 4 Πειθώ acompañando a Ἀληθείη) ἀτρεκὲς (cf. por ejemplo Píndaro, *Nem.* 5, 17 φαίνοισα πρόσωπον ἀλάθει' ἀτρεκές) ἦτορ. Son interesantes las variantes (εὐπειθέος:) εὐκυκλέος: εὐφεγγέος y (ἀτρεκὲς:) ἀτρεμὲς, para la correcta comprensión de la doctrina parmenídea. Pero εὐκυκλέος (en lugar de εὐκύκλου como en 8, 43) es una falsa palabra (Deichgräber) formada por influjo de εὐπειθέος, que quizás por ello fue sustituida por dos conjeturas, al haber sido malinterpretada como «obediente».

La «verdad» que ha sido revelada a Parménides es el resultado de una extraña y osada especulación. Puede ser útil resumir sus líneas fundamentales en forma algo modernizada. Lo que el filósofo busca captar, en último término, es la verdad, o la realidad, es decir, el ser. Con ello, la comprensión de la esencia del ser (la existencia) se convierte en punto central de la filosofía. La visión que tiene Parménides del ser es tal que sólo tiene sentido en forma positiva, como ser afirmado. Cuando se intenta negar un estado de cosas, y, por lo tanto, negar un ser, se aniquila el objeto de la afirmación y no se hace ninguna afirmación enunciativa. No hay pues enunciados negativos. Incluso los enunciados que contienen una negación implícita[12], se destruyen a sí mismos. Por ejemplo, la afirmación de que algo ha empezado implica la suposición negativa de que antes no era; y el supuesto de que un objeto no existente empieza a ser en un momento dado, en algo falso y contradictorio. Lo mismo vale para el movimiento, y, en general, para todo cambio, pues también aquí se supone que, en un determinado tiempo, hay un estado de cosas, y, en otro tiempo, ya no existe ni es. Tampoco puede darse una multiplicidad de objetos, pues con ello se supone que un objeto no es lo que otro objeto, o no es como otro objeto. Sólo pueden darse cualidades positivas sin restricción, como entero, todo, lleno. Las otras (por ejemplo, «verde») se autoexcluyen por su componente negativo («no ser rojo o azul»). De las cosas, sólo puede hablarse de ser, expresable en un enunciado de una sola palabra: «es»[13]; y, de los números, sólo puede hablarse del uno; del tiempo, sólo del siempre, y del espacio, sólo del universo. De todo esto, se sigue que el mundo en el que creemos vivir no puede ser real. Hesíodo había postulado que nuestro mundo de cosas tiene como contrapartida un mundo de vacío y negatividad (ver antes p. 113-18); como Parménides rechaza la existencia de todo vacío y negatividad, concluye, con lógica, que nuestro mundo no existe.

Tan pronto como se plantea la cuestión del ser, se abren a la consideración de Parménides sólo dos «caminos» en los que se puede buscar una contestación: tenemos que elegir entre la afirmación incondicionada y la negación radical (2):

Voy, pues, a explicarte —y recuerda lo que oigas—
los únicos caminos viables que cabe pensar.
3 Uno se llama: «es y no es no-ser»,
y es el camino de la convicción (evidencia) pues le acompaña la verdad;
el otro se llama: «no es y es necesariamente no-ser»,

[12] En su exposición de la doctrina del Ser aparecen sólo enunciados sin negación, o con doble negación, p. e., «hay ser, pero nada, no es» (6, 1-2). Donde aparece explíticamente una sola negación, hay una segunda implícita, p. e. «es sin falta» (8, 33): «falta» es un concepto negativo.

[13] La afirmación «es», en tanto que enunciado nuclear de la doctrina parmenídea, no tiene sujeto; es un impersonal como «llueve». Pues si se pusiese un sujeto general como «El Ser (o lo ente) es», «todo (lo que es) es», el enunciado se reduciría a una tautología; por otra parte, un sujeto definido, y por lo tanto limitado, especializaría de modo inadmisible el Ser. En el lenguaje de su tiempo encontró Parménides el verbo «ser» usado en tres funciones. 1) sin acento, como cópula; el uso de la cópula no era, sin embargo, obligatorio (ver en Parménides 2, 7; 8, 16; 9, 4; 12, 3). 2) con acento significando «existir»; también en este caso puede omitirse (8, 42). 3) acentuado con infinitivo o ὅπως, en el sentido de «es posible o permisible que...» (2, 2, εἰσὶ νοῆσαι; 6, 1 ἔστι γὰρ εἶναι; 2, 3 οὐκ ἔστι μὴ εἶναι; 8, 47 y 8, 9 οὐ φατὸν οὐδὲ νοητὸν ἔστιν ὅπως...).

y de éste te digo que es un sendero intransitable;
pues no puedes conocer el no-ser —es irrealizable— ni expresarlo[14].

Otro fragmento[15] parece empezar con la comprobación de que un enunciado o un pensamiento siempre deben tener por objeto un ser positivo; pero su modo de expresarse es extraño (6):

Es necesario que sea afirmar y pensar lo que es; pues hay ser,
pero nada, no es. Te ruego lo medites,
pues es un camino de búsqueda del que primero te aparté.
Pero también del que vagabundean los mortales ignorantes,
de cabeza doble, pues el desamparo, que anida
en su pecho, guía su extraviado espíritu, y los arrastra,
sordos y ciegos, perdidos como rebaño indeciso,
para los que ser y no ser vale lo mismo
y no lo mismo, y su camino va hacia adelante y hacia atrás,

El camino que ahora empieza rechazando coincide con el segundo camino del fragmento anterior: la negación del ser. Conduce a la nada, y una nada no existe. Un tercer camino es el del compromiso. Parménides sólo tiene burlas para los que lo emprenden. Quien no decide claramente entre el sí y el no, se muestra desamparado y sin dirección. Parménides se burla a fondo de esas figuras vacilantes, cuyo doble pensamiento los hace tambalearse para adelante y para atrás. Probablemente ha experimentado que los hombres a los que enseña su extraña doctrina (ver más arriba p. 247, nota 9) se niegan a reconocer la irrealidad del mundo en el que creemos vivir. Pretenden escapar a la coerción de su lógica; y si el filósofo les plantea la pregunta: «¿es o no es?», cometen la equivocación de hablar en sus respuestas no del ser, sino de las cosas de nuestro mundo. En el debate que se sigue, se ven forzados a atribuir la realidad positiva a la negativa, por ejemplo, la muerte, y así, en parte distinguen, y en parte identifican ser y no ser.

No podemos confiar en la experiencia diaria y en el testimonio de nuestros sentidos, que nos presentan un mundo de cambio y multiplicidad (7, 3):

Que la costumbre llena de experiencia no te obligue a ese camino,
gobernado por el ojo que no ve, el oído ruidoso y la lengua.
En vez de eso, juzga con tu pensamiento el argumento
inatacable que te he propuesto.

Una vez que la lógica del puro pensamiento ha asumido la dirección, nos conducirá por el único camino correcto. El texto continúa (7, 6 = 8, 1):

Sólo queda hablar
de un camino: que es. En él hay muchos signos:

[14] Ver en un pasaje posterior (7, 1-2): «pues no puede probarse (?) que el no-ser es. Por eso aleja tu pensamiento de ese camino». (7, 1-2 es un fragmento autónomo, ver *Classical Philology*, 41 (1946), p. 170, nota 9).

[15] Sobre el Fr. 3, ver luego p. 337. No puedo interpretar satisfactoriamente el Fr. 4.

no nace, tampoco perece,
pues es entero, inmóvil e infinito (?),
no «era», ni «será», pues es ahora todo,
uno, continuo. Pues ¿qué comienzo le buscarías?
¿Cómo y de qué crecería? ¿Del no ser? Esto
no te permito decir o pensar, pues no es decible ni pensable
que un «no es» sea. ¿Qué necesidad le dio (al ser) motivo
para empezar, antes o después, de la original nada?
Por eso es necesario que es (e. d., ser existe) o no es,
y nunca el poder de la certeza admitirá que del no ser
salga algo. Por tal razón Dike no afloja las cadenas
ni deja al ser libre para llegar a ser o desaparecer:
lo tiene firme.

Algunos puntos de este fragmento son problemáticos, y, tanto aquí como en lo que sigue, no está claro el orden de los pensamientos. Pero el sentido general es indubitable. Al final de esa sección, aparece de nuevo *Dike* como norma de la corrección lógica. Ella determina no sólo nuestro pensamiento, sino también las relaciones entre las cosas: las cosas son como tienen que ser. Todo lo demás depende de nuestra respuesta a la cuestión fundamental (8, 15):

La decisión radica en la cuestión:
¿es o no es? Pero tal decisión quedó por la fuerza zanjada:
que uno (e. d., no es) es impensable e innombrable, pues no es
verdadero camino; pero el otro es, y es correcto.
¿Cómo lo que es habrá de perecer? ¿Y cómo habría nacido?
Pues si llegó a ser, no es, ni tampoco si va a ser en el futuro.
Así queda anulado el nacimiento y la destrucción borrada;
tampoco es divisible, pues todo es por igual,
ni tiene más por una parte —pues dejaría de ser continuo—
ni tiene menos, sino que todo está lleno de ser.
Así, es todo conexo, pues el ser toca con el ser[16].

La infrangible continuidad del ser en su totalidad vale tanto en la dimensión temporal (8, 5) como en la espacial (8, 22-25). Como todos y cada uno de los seres existen, y como es tan imposible que el ser llegue a la existencia como que perezca (Fr. 4 ?) o se fragmente, el flujo del tiempo no hace mella en el ser, y es también imposible que el ser tenga más o menos intensidad en unas regiones que en otras; con lo cual, se excluye todo acontecimiento. La expresión griega de un suceso o transformación es, en general, «movimiento» (8, 26):

Pero yace inmóvil, sin principio ni fin,
en los lazos de gruesas cadenas, pues nacer y perecer

[16] πελάζειν no significa nunca «aproximarse» sino «tocar con», «llegar a», incluso hasta el contacto directo (p. e. *Od.* 14, 350); el presente puede indicar no sólo movimiento hacia algo, sino también reposo en algún sitio. Lo mismo vale para palabras próximas: ὁ πέλας en el Nuevo Testamento no es «el hombre próximo «sino» el más próximo; ἔμπλην (*Il.* 2, 526), «junto a»; πλήν, «hasta», «excepto», etc.

fueron lejos rechazados: los repelió la verdadera convicción.
Como lo mismo en lo mismo, permanece y descansa en sí,
30 y permanecerá imperturbable[17]. Pues la potente necesidad
lo mantiene en los lazos de los límites que lo rodean,
pues no se permite que lo que es, sea incompleto.
33 Es sin falta: al no ser todo faltaría (?).

Por «límites» (*peiras*, v. 31) no entiende Parménides, naturalmente, un fin temporal o espacial, puesto que, tras ese final, tendría que empezar el no ser. Parece, más bien, que, aquí, como más tarde (8, 42-49), se dirige contra aquellas teorías que proponen diferentes niveles de ser, y transformaciones desde un ser inferior a otro superior, o, inversa desde una existencia plena a otra menor (en los v. 23 y s. se habían rechazado explícitamente los grados de intensidad en el ser). En especial, Anaximandro supuso que subyace a nuestro mundo de realidad limitada y completa, algo «ilimitado» o «indeterminado» *(apeiron)*, en el que todas las posibilidades coexisten sin separación. Pero, para Parménides, no es posible un ser ilimitado e incompleto, sino sólo efectivo, determinado y completado. En este sentido, tiene «límites» firmes, es decir, definitivos.

A continuación, siguen oscuras observaciones sobre la naturaleza del conocimiento, que hay que traducir e interpretar con grandes reservas (8, 34):

Es lo mismo saber que el conocimiento del hecho de ser;
pues, separado del ser, dentro del cual está lo afirmado,
36 no encontrarás el saber; que nada es ni será
fuera de lo que es, pues el Destino lo ató
38 para ser total e inmóvil.

Todo saber es para Parménides un saber del ser; puesto que la afirmación de un hecho significa reconocer que tal hecho pertenece al dominio del ser (actualidad). No hay nada aparte ni distinto más allá del ser. De la «inmovilidad» que domina en el reino del ser (v. 26 y 38) se deriva que sólo puede darse un «saber» o «percibir» (νοεῖν, v. 34 y 36) y no un aprender o llegar a conocer (que se diría νοῆσαι).

De la unidad y totalidad (v. 36-38) del ser, se deduce que ser y saber del ser no son dos cosas, sino la misma.

En otro fragmento, aparece la misma idea (3):

pues lo mismo es saber (νοεῖν: situación de conocer) y ser[18].

[17] Léase: ταὐτὸν δ' ἐν ταὐτῷ μίμνει καθ' ἑαυτό τε κεῖται, χοὔτως ἔμπεδου αὖθι μεωεῖ (ver *Frühgriech. Denken*, p. 191, nota 1). Los pensamientos de Parménides, 8, 29-30 y 8, 5 reaparecen en Plotino, *Enn.* 5, 1, 4: ὁ δὲ νοῦς πάντα ˙ ἔχει οὖν ἐν αὐτῷ πάντα ἑστῶτα ἐν τῷ αὐτῷ (= Parménides, 8, 29), καί ἔστι μόνον ˙ καὶ τὸ ἔστιν ἀεί ˙ καὶ οὐδαμοῦ τὸ μέλλον, ἔστι γάρ καὶ τότε ˙ οὐδὲ τὸ παρεληλυθός, οὐ γάρ τι ἐκεῖ παρελήλυθεν, ἀλλ' ἐνέστηκεν ἀεί... (= Parménides, 8, 5); y en S. Agustín, *Conf.* 9, 10, 24: (la sabiduría de Dios) *ipsa non fit, sed sic est ut fuit, et sic erit semper* (= Parménides, 8, 29-30); *quin potius fuisse et futurum esse non est in ea, sed esse solum, quoniam aeterna est* (= Parménides, 8, 5). Estas relaciones entre Plotino y Agustín con Parménides han sido estudiadas por John H. Taylor.

[18] Por desgracia, esta importante frase contiene una dificultad gramatical. ¿Puede τε, pese a su posición, referirse a νοεῖν? Tener a τε después de un verbo común a dos sujetos es bastante más

El ser de Parménides es, de entrada, un ser conocido, y no hay otro verdadero saber distinto de ese ser que se conoce a sí mismo como ser[19].

Si este saber, entendido como conciencia tranquila y plena del ser, es el verdadero, los conceptos con los que nos enfrentamos a la efervescencia del mundo de la experiencia, aceptando sin cuestionarlas sus aniquiladoras contradicciones, no son más que ficciones (8, 38):

> Son errores las designaciones[20] / que los hombres han establecido, tomándolas por verdades: / llegar a ser y dejar de ser, ser y no ser, / cambiar de lugar y cambiar de brillante color[21].

Estas pocas palabras le bastan al severo y poderoso pensador para demoler nuestro mundo. El motivo de esta destrucción no parte de los objetos concretos, inanimados o vivientes. No dice que la tierra, el agua, el sol y las estrellas, o el hombre y los animales, sean meras ficciones. Más bien saca el mundo de los quicios que ha establecido el pensamiento teórico de su tiempo, y en torno a los cuales gira. Elimina la dualidad de ser y no ser, suprime el movimiento y el acontecer, niega la realidad de cualidades contrapuestas. Pues, para el pensamiento de la época arcaica, lo constitutivo no son los objetos, materiales o criaturas, sino las formas de ser, las fuerzas activas y las cualidades[22].

A continuación, regresa Parménides a los «límites» (v. 31 y el comentario sobre el mismo), es decir, a la completud total del ser, en contraposición a lo «ilimitado» e indeterminado de Anaximandro que es algo meramente potencial y un débil esbozo de la realidad (8, 42):

> Pues como hay un límite último, el ser está completo (realizado)
> por doquier, cual la masa de una bola bien redonda,
> igualada en todas partes desde el centro. No puede
> 45 aquí o allí ser más o menos. Pues ni hay
> el no ser que impida la homogeneidad,
> ni puede el ser aquí más fuerte
> 48 y allí más débil ser que otro: está exento de merma.
> Igual a sí en todo, llega uniformemente a sus límites.

El ser descansa en sí mismo de modo uniforme y equilibrado, como una bola perfecta en torno a su centro, sin que haya un juego interno de fuerzas

problemático que p. e. el τε pospuesto en *Il.* 30, 80 (ἰοισίν τε en lugar de ἐπετοξάζοντο τε o *Il* 21, 559 (Ἴδης τε en lugar de ἵκωμάι τε) o los ejemplos aportados por Denniston, *The Greek Particles,* 1.ª ed., 1934, p. 517 s.

[19] En el mundo de la apariencia cada uno de los dos elementos tiene un saber de su propia naturaleza. Ver luego p. 342.

[20] La lectura más sencilla del texto corrompido parece ser τῶ μὰψ ὀνόμασται (si la forma verbal sin aumento es aceptable aquí y en 9, 1); otras propuestas son muy lejanas (p. e. πάντ' ἀπέωσται, según 8, 18, o bien πάντα πέπλασται, según Jenófanes 1, 22). Una nueva interpretación del texto en L. Woodbury, *Harvard Studies in Class. Philol.* 63, 1958, 145-60.

[21] Un cambio de color del blanco al negro (p. e. en la fusión de la nieve) representa la noción general de cambio de cualidad o situación (*Frühgriech. Denken*, p. 206, nota 2).

[22] Ver más arriba p. 249 s.

ni presiones de partes más fuertes sobre partes más débiles. Toma contacto con sus «límites» en torno, es decir, no hay nada tras la forma limitante que le corresponde por su naturaleza[23].

Con esta imagen transmundana de una realidad homogénea, segura en los límites de su plenitud, termina la doctrina de la verdad. Pero la revelación de Parménides continúa (8, 50):

> Con esto termino el discurso y el conocimiento fidedignos
> 51 en torno a la verdad (realidad); prueba ahora las opiniones
> de los mortales, oyendo el orden engañoso de mis palabras.

La intuición de Parménides y su trabajo de intelección no se detienen en el punto en el que niega el mundo de los sentidos y declara que es una ilusión. Desea comprender ese segundo mundo que no es sugerido por la «costumbre rica de experiencias» (7, 3). En su análisis de ese mundo en el que nos parece existir y actuar según el testimonio de nuestros irracionales sentidos, Parménides busca un triple objetivo: aclarar la estructura y legalidad del mundo aparente; descubrir el error fundamental que lastra su sistema; y mostrar cómo ese error, una vez cometido, tiende a perpetuarse[24]. El texto sigue así (8, 53):

> Según sus nociones[25], decidieron dar nombre a dos formas
> 54 —una no es necesario, y en eso están equivocados—
> dividieron su apariencia como opuestos y les pusieron señales
> a cada una por separado: aquí el etéreo fuego de la llama,
> 57 —suave, ligero, idéntico a sí mismo por doquier,
> pero no idéntico a otro, sino que ese es por sí
> lo contrario (al fuego): noche sofocante, densa y pesada cosa.
> 60 Te daré un cuadro[26] exacto de ese mundo,
> para que no te adelante nunca una opinión de los mortales.

Con los dos últimos versos, pretende la diosa que la teoría que ha expuesto está completa, aparte de la descripción de la imagen humana, equivocada, del mundo. No hay contradicción al presentar la visión del mundo, como una nueva revelación, y, al mismo tiempo, como un producto consolidado de la imaginación del hombre. La exposición plantea, por primera vez, las categorías con las que la torpe naturaleza humana está forzada a operar desde siempre, sin saber lo que realmente hace. Muestra también cómo tuvo que surgir el mundo en el que creemos vivir a partir de esas falsas suposiciones.

[23] Parménides no dice de ninguna manera que el Ser tiene la forma externa de una bola, sino que compara el Ser con una esfera exclusivamente con relación a la isotropía de la masa, en la que no puede surgir ningún movimiento. Acerca de la expresión lingüística, ver Platón, *Fedón*, 109 a.

[24] Ver luego p. 343. También esto se indica en los versos con los que termina el primer fragmento (1, 31 s., que sigue al texto transcrito en la p. 333): «Debes también experimentar las suposiciones de los mortales que no son fiables; pero, sin embargo, debes aprender también esto: cómo lo que se supone verdadero tiene que tener Ser de modo aceptable, pues todo lo penetra por completo» (1, 30-32, según interpretación de K. Reinhardt). Probablemente B 11 y 10 vienen después de 1, 32.

[25] Léase γνώμαισ, y compárese con Píndaro, *Nem.* 10, 89: οὐ γνώμᾳ διπλόαν (!) θέτο (!) βουλάν.

[26] ἐοικότα πάντα, aproximadamente como en *Od.* 4, 654: «semejante en todos los aspectos».

El error fundamental radica en la posición[27] de una dualidad básica. Se han introducido dos principios («formas» o «ideas») que se distinguen por sus cualidades específicas («señales»). La «noche» es la contrapartida negativa del «fuego». En lugar de ver que sólo un principio está en la base del cosmos y que el carácter negativo de la segunda suprime su realidad, se atribuye a la noche una esencia «por sí» y se la convierte en pareja independiente del fuego en la estructura y función del universo. Cada uno de los dos principios es idéntico a sí mismo; y las diversas cualidades que poseen, son sólo modos superficiales de una naturaleza específica que constituye su esencia. Parménides nombra tres propiedades de cada lado, pero podría alargarse la lista indefinidamente. El «fuego» es brillante, cálido, ligero, suave[28] y activo, física y espiritualmente. La «noche», por el contrario, es fría, pesada, rígida, pasiva, presa en la torpe ignorancia (ἀδαῆ). La reducción de toda multiplicidad a una pareja de oposición polar, que nos recuerda, en cierto modo, pares conceptuales tales como «fuerza y masa», «espíritu y materia», y que era un rasgo permanente de la filosofía arcaica[29], y la elección de «fuego» y «noche» como elementos fundamentales, alinea a Parménides con los pensadores arcaicos[30]. Lo original no es la teoría del mundo de la apariencia, sino su aplicación estricta y su función en el sistema.

El largo fragmento se interrumpe aquí, pero no hay duda del paso siguiente. Los dos principios se mezclan en diferente proporción, y producen cosas de todo tipo. Aun cuando varias cosas se yuxtapongan de modo homogéneo no se identifican, pues puede haber algo distinto entre ellas y separarlas. Espacio y tiempo se convierten en factores; al reagrupar elementos se crea lo nuevo y se modifica o destruye lo viejo. Pero entonces se cumple un postulado válido tanto en el mundo de la apariencia como en el del ser: la representación irrealizable del vacío puede también excluirse aquí (9):

> Pero, cuanto todo quedó nombrado luz y noche,
> y se distribuyó entre las cosas lo que a esas fuerzas corresponde,
> 3 todo estuvo, a un tiempo, lleno de luz y noche invisible,
> ambas por igual, porque no hay nada fuera de ellas.

Todas las cosas (o partes de cosas) son entendidas en cuanto compuestas de luz y noche, según las «fuerzas» de luz o noche que en ellas se manifiesten. Ahora bien, luz y noche son complementarias: exceso (o deficiencia) de luz

[27] La palabra «posición» cubre aproximadamente la triple combinación que hace Parménides con los conceptos καταθέσθαι y ὀνομάζειν (8, 38-39 y 53; 19, 3).

[28] «Suave» al igual que la luz y la vida en contraposición a la noche cruel y la muerte, o que la claridad y la verdad en oposición a la estupidez y la ignorancia que violentan la realidad (ver antes p. 332, nota 8).

[29] Los opuestos son «mar» (o «agua») y «tierra» en Semónides (antes p. 200), quizás en Tales (antes p. 250), y, en todo caso, en Jenófanes (antes p. 316).

[30] Ya Hesíodo había hecho de la «noche» el principio de la negatividad (antes p. 110-13); y «fuego» es sólo otra expresión para un polo de la oposición caliente-frío (ver 28 A 1, 22), que era fundamentalmente para Anaximandro (antes p. 251-254), o una de las dos cualidades elementales de Anaxímenes, «caliente y tenue» frente a «frío y denso» (antes p. 256). Sobre Heráclito y Empédocles ver luego p. 360 s., nota 36.

significa necesariamente disminución (o aumento) de oscuridad, pesantez, etc. Como en el reino del error, lo negativo, la noche, está justificado de igual manera, se puede decir que todos los vacíos que deja la luz se llenan, sin residuo, con la noche. También domina aquí una cierta forma de continuidad.

Teniendo en cuenta estos principios, sigue explicando la diosa:

> (11) cómo la tierra, el sol, la luna,
> el común éter, el cielo lácteo y el remoto
> Olimpo y el cálido poder de las estrellas, empezaron a nacer.

> (10) Conocerás la esencia del éter y las constalaciones
> en el cielo, las radiantes obras del puro y brillante
> 3 sol, y de dónde se han originado,
> y las obras de Selene, de ojos redondos, la caminante.
> Conocerás también el cielo envolvente
> y de dónde vino, y cómo la necesidad le obligó
> a contener los linderos de los astros.

En los antiguos tiempos, se pensó que la bóveda celeste que cubre el mundo era «de piedra», y Homero habla del cielo «de bronce» o «de hierro». Parménides comparte la idea de un cielo material, y además entiende la «necesidad» que erigió los «muros» limitadores (A 37). No se han conservado las «conclusiones» que de esto se derivan, pero podemos adivinarlas. Tras las estrellas, termina todo, lindando en todas las direcciones con la nada. Pero, en el mundo de las apariencias, incluso lo negativo tiene existencia aparente, y se piensa que es algo material. De ahí, se sigue lógicamente que las fronteras del mundo, lo absolutamente negativo, donde acaban rompiendo las olas de todo ser positivo y de todo movimiento vivo, tienen que ser una masa absolutamente rígida, pasiva y densa.

Dentro del universo esférico, bajo los cielos, pensó Parménides que todo se ordena en estratos, según su densidad. El fuego ligero es llevado hacia arriba y hacia fuera por su «fuerza cálida» (11, 3), y lo nocturno y pesado hacia abajo, al centro (escolio 9 8, 56 s.). Arriba del todo, inmediatamente debajo del cielo hay una región de éter puro, a través del cual las esferas de fuego («anillos») de los astros tienen su curso. Siguiendo hacia adentro, se escalonan, uno tras otro, anillos concéntricos de naturaleza mixta; el contenido en fuego es cada vez menor y, en el centro, está la firme y fría tierra (A 1; 37; 44)[31].

Sólo se han conservado pocos versos de esta descripción de la estructura del universo. La exposición comienza con la capa más externa, el cielo limitador, pasando después a las esferas más «estrechas», es decir, más interiores, primero las puras, y luego las mixtas (12):

> Pues los más estrechos (anillos) están llenos de fuego no mezclado;
> los que les siguen, de noche y de una parte añadida de fuego.

[31] Teofrasto (Fr. A 37) entendió mal uno de los versos conservados gracias a Simplicio (Fr. B 12, 2); una vez comprendido esto (*Frühgriech. Denken*, 183 s.) pierden fuerza las indicaciones de Teofrasto en A 37 que se derivan de su interpretación del verso. Del mismo modo malentendió las palabras ἐν μέσῳ τούτων del verso siguiente (op. cit. p. 185). Ambos errores surgen de la ambigüedad real del texto original. Sobre las esferas, ver antes p. 252, nota 23.

3 Y, entre ellos, la diosa *(daimon)* que todo lo gobierna:
pues doquiera ordena la mezcla y el odioso parto,
que impulsa al macho a la unión con hembra
6 y, conversamente, a la hembra con el macho.

Por lo tanto, debajo del éter, de puro fuego, y de los aros de fuego de los astros, se extienden turbias y sucias capas. En ellas, ejercen su poder todas las fuerzas que hacen brotar, de la abominable y errada dualidad, la multitud de criaturas y cosas. Parménides las ve como en un impulso afrodisíaco. La proximidad de ambos elementos, el femenino, suave y cálido, y el masculino, duro y frío (A 53), desencadena las fuerzas de la mezcla y la combinación, cuyo juego, en movimiento irregular (A 34), trae a la vida todo lo perecedero[32]. De modo semejante, ya Hesíodo había hecho salir todo lo existente de «procreaciones» y «partos», estableciendo el eros como la fuerza creadora originaria. Parménides pone junto a la diosa de los apareamientos, el dios del deseo amoroso (13):

Como primero de los dioses, ella creó a Eros.

Esta pareja de divinidades tienen sus opuestos, «Guerra» y «Discordia», poderes de la separación y destrucción, de disolución y muerte (A 37).

La superior de las esferas mezcladas está formada por el anillo de la vía láctea. Una débil corriente de fuego se derrama por la noche y hace brillar la «leche celeste» con amortiguado resplandor, a diferencia de las estrellas agudas y brillantes de las esferas más altas (A 37; 43; 43 a). El sol puro tiene su círculo por encima, y la luna impura, en estricta correspondencia, por debajo. La luna brilla sólo con luz apagada, pues ella misma es nocturna. Esta antigua duplicidad lunar la describe Parménides con severo *pathos:*

(14) nocturno resplandor, errante sobre la tierra, luz extraña.
(15) siempre mirando hacia los rayos del sol[33].

Es como si viese, aquí, Parménides una imagen de la humanidad sublunar[34], atada a su esfera sombría y neblinosa, pero con sus deseos vueltos hacia la clara luz de las alturas, donde las cualidades más nobles del hombre encuentran una naturaleza afín. Nuestra parte más luminosa nos impulsa hacia esa luz por medio de la verdad plena, mientras que el elemento nocturno de nuestra mezclada naturaleza, oscurece y falsea nuestra imagen del mundo.

[32] Parménides, al considerar como real sólo el Ser inmóvil, rechaza como «abominable» y «odiosa» la incesante reproducción del mundo sensible. Con ello, nos hace recordar que en la época arcaica, la relación entre hombre y mujer carecía de toda idealidad; sólo era sublime la relación erótica improductiva dentro del mismo sexo. Los testimonios indirectos no dan clara idea de vivo rechazo, pues sólo reflejan los secos residuos de las teorías. Sobre el aspecto emocional, ver luego p. 345 s.

[33] W. Jaeger (*Rhein. Mus.* 100, 1957, 42 s.) piensa que la descripción del sol como περὶ γῆν ἰὸν νυκτικρυφὲς φῶς es anterior a este pasaje. Sobre la doble naturaleza de la luna, ver p. e. Platón, *Banquete,* 190 b.

[34] La noción de «mundo sublunar» es corriente en la filosofía posterior. Un eco de ello lo percibimos en la *Gesellschaftslied* de Kotzebue de 1802: «No pueda ya permanecer aquí todo bajo la luna cambiante».

Esto nos conduce al examen de la teoría del conocimiento de Parménides, que es la pieza clave de su doble sistema del ser y la apariencia.

Sabemos por la experiencia que sólo conocemos ciertas cosas, o incluso las percibimos, si las tenemos en nuestra propia naturaleza: sólo el benevolente puede comprender la bondad, y el que no odia es ciego al odio. Generalizando esta tesis, llegamos a una teoría del conocimiento por lo igual. Parménides estiliza tal pensamiento sosteniendo que la luz se abre a la luz, y la noche a la noche. «El que está muerto no busca luz, color y sonido, sino frío, silencio y cualidades opuestas»: así resume Teofrasto la doctrina de Parménides (A 46). Las dos «formas», luz y noche, poseen una especie de conciencia con la que se perciben y sienten a sí mismas y a sus semejantes. Pero, como el hombre está formado de noche y luz, conoce y percibe en su entorno un mundo igualmente dual.

Teniendo esto presente, veamos un difícil fragmento sobre la teoría del conocimiento (16):

> Pues, según como sea, en su caso, la mezcla de los miembros inestables y errantes[35], será el pensamiento en cada hombre[36]. Pues la naturaleza de los miembros es idéntica a la esencia de lo que se piensa, en todos y cada uno de los hombres[37]. Pues es más el pensamiento (?)[38].

Según la proporción de luz y oscuridad de nuestra constitución humana («los miembros»), varía el modo de pensar. Pues lo que se percibe y se piensa es de la misma clase que el percipiente y pensante, puesto que el individuo recibe las impresiones y construye las representaciones con aquellos constituyentes que le son afines. Por eso, todos los hombres tienen una imagen dual del mundo (Fr. 8, 52-59 y Fr. 9), y cada hombre tiene una imagen del cosmos más clara o más enturbiada por ilusiones según su constitución individual, variable a lo largo del tiempo[39].

[35] Sobre πολυπλάγκτων ver *Frühgriech. Denken*, p. 31 y 34.

[36] Sobre παρέστηκεν (lectura de B. Snell, *Glotta*, 37, 1958, p. 316) ver B 1, 24: Parménides llega «con el acompañamiento» de los pensamientos luminosos. Los médicos utilizan el término προσίστασθαι para hablar de los sufrimientos «ocasionados» por una determinada mezcla de humores (Hipócrates I, p. 50, 20 y 63, 8 Heiberg).

[37] El lenguaje y contenido del fragmento se mueve por líneas parecidas a las de *Od.* 18, 136 s. y Arquíloco Fr. 68. Allí vimos cómo los sentimientos y pensamientos de los hombres están condicionados por las circunstancias en las que nos encontramos en cada caso; lo que los autores tienen en la mente es nuestra vacilante conducta en la vida práctica, tan pronto confiada y atrevida, como desconfiada y sumisa. Pero Parménides sustituye la variación de las circunstancias externas por la cambiante constitución de nuestros propios miembros, en primer lugar; y, en segundo lugar, habla de nuestra cambiante imagen del mundo, tan pronto luminosa y verdadera, como nocturna y falsa. No es de admirar que las tesis de Parménides reapareciesen en los médicos: «En opinión de Galeno, Crisipo debió su exacta comprensión del mundo a la correcta mezcla de los elementos de su cuerpo»; ver L. Edelstein (*Bull. Hist. of Medicine*, 1952, p. 306) con referencia a Gal. *De sequela*, cap. 11 y 4 (4 p. 814 s. y p. 784 Kühn). Sobre los detalles del texto y la interpretación del Fr. 16, ver *Frühgriech. Denken*, p. 173-79.

[38] Esta última afirmación es difícil de entender; para una interpretación posible, véase la nota siguiente.

[39] Los fragmentos no proporcionan ninguna información directa acerca de cómo fue Parménides capaz de emanciparse totalmente de los errores humanos. Probablemente supuso que en una

El sistema del mundo aparente está cerrado en torno a sí mismo. Como los hombres somos un producto del mundo falso, nuestra naturaleza está inclinada al error; ocurre, por lo tanto, que esta naturaleza deficiente proyecta hacia fuera las faltas de su propia constitución, suponiendo que en ese mundo aparente queda confirmada su propia naturaleza. En el sistema del mundo real, coinciden más perfectamente aún el sujeto y el objeto del conocimiento, la conciencia del ser y el ser. De este modo, cualquier enunciado de este doble sistema doctrinal encaja lógicamente con cualquier otro, y Parménides puede hacer la siguiente orgullosa declaración (5):

> Me es indiferente
> por dónde comenzar, pues a ese punto llegaré de nuevo.

La explicación acerca del mundo sensible termina con estos versos (19):

> Así surgieron estas cosas según la apariencia (o suposición), / así son ahora, y así, a su tiempo, acabarán, pues que crecieron; / y los hombres pusieron a cada una un nombre como signo.

Parece decir que el mundo del engaño y de los meros nombres camina hacia su disolución, porque el movimiento que produce el crecimiento genera también la disolución y el fin. Por otra parte, según manifiesta explícitamente Parménides (A 23) no hay más detalles sobre el acabamiento del mundo.

Con esto termina, en lo esencial, lo que sabemos sobre la filosofía de Parménides. Aúna una lógica rigurosa con una grandiosa intuición. Este pensador ha visto el ser en toda su plenitud y gloria, y también en todo su vigor y exclusividad. Así como Jenófanes ha querido creer en Dios sólo como Dios, Parménides ha elaborado el ser como puro ser, y nada más, y, con una aguda dialéctica, lo asegura contra las dudas naturales como la realidad única y completa. Una voluntad metafísica reina, aquí, de modo soberano. Este ánimo metafísico (ver 1, 1 θυμός) se expresa del modo más estricto en la introducción, en la que el pensador describe su propia ascensión al pensamiento puro y verdadero en un lenguaje dramático, en una secuencia de tres escenas: el raudo viaje de la noche al día, el paso de la puerta que sólo se abre a un hombre y el benévolo recibimiento de aquel lado. Aparece claramente un «yo» autobiográfico (1, 1-4); luego está latente y objetivado en los caballos, el carro, las muchachas, la puerta, etc.; y, de nuevo, reaparece directamente en el recibimiento (1, 22 s.), donde queda ennoblecido por la mano de la diosa para pasar a ser un «tú» desde la perspectiva de ella. El «tú» tiene un carácter personal, en la medida en que denota al receptor de un favor exclusivo (como en 24-32), al que se sale del camino habitual. Pero cuando, más tarde, vuelve el «tú», se dirige al receptor de las enseñanzas y advertencias: en un caso (8, 61), a Parménides en primer término; y, en los demás casos, por su mediación, a los oyentes o lectores de los versos.

situación de iluminación como la que describe en la introducción, nuestro jucio (λόγος y κρίσις, 7, 5; 8, 15 s.; 8, 50) ve a través de los errores propios de nuestra naturaleza nocturna, y los hace inocuos, gracias a ese «plus» de luz que se impone (16, 4?). Ver G. Vlastos, *Trans. Amer. Philol. Assoc.*, 77 (1946), 66 s. y *Gnomon*, 31 (1959), 193-95.

La descripción del viaje y la comunicación de la revelación están estrechamente relacionados por complementación. Nunca se solapan las dos actitudes: la personal y la objetiva. La introducción está desprovista completamente de carácter didáctico: sólo expresa que el pensador se desliga de todas las ataduras de su sombría existencia mundana y por la «puerta» del conocimiento llega a la luminosa meta transmundana. Esto tiene lugar como mera vivencia o suceso, sin una sola palabra sobre el contenido de los pensamientos que arrastran al narrador desde este mundo y lo transportan más allá. Por la otra parte, en la parte dogmática, se desvanece el carácter vivencial mediante la argumentación intelectual, a no ser en la vivacidad que se muestra en las pruebas y refutaciones, a lo largo del combate espiritual que realiza Parménides. Sin embargo, podemos atrevernos a llenar los vacíos y a reconstruir la culminación de la experiencia, puesto que la estricta lógica del sistema parmenídeo no deja espacio para duda alguna.

El ser es, para Parménides, un ser consciente, y el único, aunque suficiente, contenido de su conciencia configura el hecho de la existencia. No podemos menos de traducir esta conciencia sino como: «Yo soy, y yo soy el Todo-Uno; fuera de mí no hay nada«. No hay pues espacio para algo más, ni espacio para alguien más que esté al lado y tenga conocimiento de este ser. Por el contrario, Parménides, en estado de éxtasis, se ha sentido idéntico al ser: «Yo soy el Todo-Uno». Esto implica que en su éxtasis no sólo ha abandonado su mundanidad y su humanidad, sino también su individualidad y su temporalidad.

Que Parménides logró tal condición es algo que no se puede confirmar ni refutar documentalmente[40]. Pero hay poderosos argumentos a favor de esta hipótesis, según la cual, experimentó personalmente la *unio mystica* con el

[40] Independientemente de las cuestiones generales que pueden plantearse en uno u otro sentido, veo dos posibles objeciones: 1) Parménides nada dice de tal experiencia, y 2) él recibe, según su propia exposición, la doctrina siendo joven (1, 24, κοῦρε: con esta palabra, por ejemplo, en *Od.* 19, 141, Penélope se dirige a sus pretendientes) y discípulo (1, 31, μαθήσεαι), y es tratado como alguien que todavía necesita ilustración y conversión.

(1) Pero esperar que un pensador arcaico hablase públicamente de su experiencia, no es posible, cuando, incluso Platón, mucho después, sabía que lo último y más propio de su doctrina no podía expresarse por escrito (ver J. Stenzel, *Kl. Schriften*, 151-70).

(2 a) Que yo sepa, nadie ha aceptado literalmente que Parménides fuese instruido por una diosa (ver W. Kranz, *Neue Jahrb.* 1924, p. 65 s.). Más bien se interpreta el texto diciendo que es Parménides quien pone sus pensamientos originales en boca de la diosa; que la diosa a la que se enfrenta representa la verdad objetiva tal como él la reconoce; y que tal verdad es fruto de su propia elaboración. (Lo que no está en contradicción con el sentimiento de haber recibido sus conocimientos como un regalo de lo alto; ver p. e. 1, 26 s. A nadie negamos sus logros porque le consideremos «dotado», y en la Grecia arcaica, tampoco. El pasaje de *Il.* 1, 178, es una odiosa y mala interpretación).

(2 b) En la medida en que el Parménides de la introducción es un elegido favorecido por la suerte, es también el Parménides real. Pero, en tanto que pone su doctrina en un poema para poder ser recitado y leído, está comunicando la revelación de la «diosa» a un público; y es el oyente o el lector, y no Parménides, el destinatario de las afirmaciones, argumentos (2, 1; 6, 2; 7, 5) y advertencias (6, 3 s.; 7, 2; 7, 3-5; 8, 7 s.), mientras que el autor que presenta el poema es él mismo la voz de la «diosa», en tanto que voz de la verdad.

Por lo cual, ni el punto (2 a): «la diosa es un poder externo y ajeno», ni el punto (2 b): «Parménides aparece como el que aprende, no como el que sabe», son relevantes en la cuestión de si el conocimiento de Parménides es traducción de su experiencia.

verdadero ser[41]. Si esto no hubiera sucedido, sólo hubiera postulado y argumentado en favor de la unidad y unicidad del puro ser, pero no lo habría pensado efectivamente, y no habría alcanzado el ser de Parménides la madurez plena que, según él, ha poseído desde siempre (8, 42-49). Podemos sospechar que él pretendió tal unión, porque, ¿cómo lo habría logrado si no? Sólo a partir de tal intención, es propiamente inteligible su tesis de la identidad del ser y el pensar, así como su concepcióán de un ser consciente de sí. Tiene pues significación filosófica, y no sólo relevancia histórica y biográfica, la cuestión de la pretensión y culminación de esa experiencia en sentido afirmativo.

Sólo un tiempo breve, quizás sólo instantes, ha experimentado Parménides, como occidental que era, este rapto. Pronto habrá recaído en las profundidades del mundo aparente que le habrá rodeado y dominado como a cualquier otro. Pero, aun entonces, ha permanecido en él un saber teórico acerca de la verdad y la capacidad de aportar las demostraciones correspondientes, como vemos en la parte principal del poema. Además, le quedó el recuerdo del hecho de la ascensión, y la esperanza de la repetición de lo que se describe en la introducción (ver el tiempo presente del primer verso). Por el contrario, para los análisis críticos y constructivos del mundo aparente de la segunda parte de la revelación, no necesitó de la experiencia extática; le bastaba la «lógica fría como el hielo» (Nietzsche) de que disponía.

Gracias a la suerte de conservar de un largo texto original, podemos en este caso hacernos una idea del transfondo emocional del proceso de pensamiento que origina la doctrina. Sobre el reino de la verdad parmenídea, no planea la tranquila placidez de un *nirvana* como el que alcanan los sabios hindúes «despiertos» *(buddha)*, o, dicho en griego, la calma (γαλήνη) de una paz feliz tras la huida consumada de las tormentas del devenir y el perecer. Más bien, triunfa aquí un enorme poder dominador de algo que se rebela contra su supremacía. Este algo subyugado podemos identificarlo con el ser natural que se nos ofrece en nuestras experiencias y energías propias, algo compuesto por millares de elementos diferentes, captables sólo de modo fragmentario, que cambian sin cesar, al azar movientes y movidos, y que comprenden igualmente el nacer y el perecer, la vida y la muerte. Con relación a este carácter poderoso

[41] Sobre los argumentos a favor de tal tesis, expondré brevemente tres.

(1) La descripción del viaje como una subida tiene el claro carácter de una experiencia. ¿Habría terminado bruscamente la experiencia de Parménides antes de su culminación? ¿Habría desaparecido esta percepción íntima en el momento mismo de cruzar el umbral de su objetivo?

(2) ¿Pudo Parménides creer en su teoría, que le obligaba a negar todo lo que él, y otros, veían, oían y decían en cada momento (ver 7, 4 s.), si el punto final al que le conduce su concepción es éste: junto al Ser y fuera del Ser, que no soporta nada junto a sí, y fuera de sí, está sin embargo un Parménides a quien tal hecho le ha sido revelado? Y, sin embargo, Parménides se enorgullece, en el primer verso, de llevar su pensamiento tan lejos como quiere.

(3) Parménides fue un pensador de una consecuencia y coherencia radicales, incluso brutales; su argumento más poderoso contra la existencia del mundo era: que un reconocimiento del mundo de la apariencia haría necesario el reconocimiento del no ser, y el no ser no puede ser verdadero, porque su representatión «no es experimentable» (2, 6, παναπευθέα; ver también 8, 21, ἄπυστος) «ni realizable» (2, 7, οὐ γὰρ ἀνυστόν, ver también 8, 8; 8, 17). ¿No habría sido compelido un pensador tan brutalmente consecuente a abandonar el núcleo central de su doctrina del ser, si no hubiese tenido experiencia efectiva y real de tal concepción? Y tal realización sólo es posible si ha tenido lugar la experiencia personal del puro Ser.

del pensamiento parmenídeo, los textos hablan un lenguaje inequívoco, que podemos seguir, palabra por palabra, con toda precisión. Se ha tomado la decisión coactiva; la necesidad (ἀνάγκη, «forzosidad») avasalladora (κρατερή) ha puesto al ser los lazos (cuatro veces se habla de «lazos» y «cadenas») de un límite que lo cierra en torno; la rectitud (δίκη) no afloja las cadenas, para dejar al ser evolucionar y perecer, sino que lo mantiene firme; el destino ha constreñido al ser a ser completo (omniabarcante) e inmóvil. Esa necesidad (o «forzosidad») está fuertemente reñida (o es «combativa», πολύδηρις); la verdadera convicción ha expulsado lejos el devenir y el perecer; la diosa no permite un enunciado o pensamiento falso; la fuerza (ἰσχύς) de la convicción no tolera que haya nada junto al ser. Si añadimos la furiosa carrera del prólogo, hasta el punto de que los ejes de las ruedas se ponen al rojo y emiten un sonido estridente, confirmaremos que no es ningún impulso suave, aéreo y ensoñador lo que empuja a Parménides a su meta, sino vigorosos poderes. Las fuerzas son los pensamientos de la luz: en las imágenes, los caballos hábiles que arrastran el carro y las hijas del sol que lo impulsan sin cesar y que no retiran, sino más bien arrojan, sus velos de la cabeza (ὦσαν)[42].

Este impulso atrevido hacia el espacio libre, más allá del mundo humano, no sólo ha aportado al pensador el saber acerca de la realidad, sino que le ha permitido examinar nuestro mundo de apariencias y explicar, con igual rigor, su estructura, su legalidad y su origen. Pero la cuestión ulterior de la coexistencia de la realidad y la apariencia permanece como un problema insoluble. De la misma manera que en el sistema de Jenófanes la relación del Dios inmóvil y el mundo móvil queda sin explicar, tampoco la escisión interna de la doctrina de Parménides puede ser de ninguna manera nivelada por artificio alguno. Pues, mientras que para Jenófanes Dios y mundo son accesibles a la consideración humana, aunque en diferente medida, siendo ambos igualmente reales, para Parménides sólo el Ser está firmemente establecido en la verdadera realidad. El mundo, por el contrario, con todo lo que contiene y lo que en él ocurre pende en el vacío de la cuerda de una suposición errónea que se sujeta a sí misma[43].

Jenófanes era extremadamente espiritual en su teología y extremadamente mundano en su cosmología. La metafísica de Parménides es incomparablemente más amplia y rica, pero confeccionada de una pieza. Sin embargo, es Parménides en muchos aspectos, un discípulo de Jenófanes. Ambos eléatas tienen en común el rasgo característico de su método crítico. Así como Jenófanes juzga a los dioses de la fe vulgar, Parménides juzga los fenómenos de la experiencia corriente, en tanto que ilusiones antropomórficas. Para decirlo con una comparación moderna: la naturaleza humana mira al crepúsculo a

[42] La «puerta», por el contrario, no se abre con ruido estruendoso (como en *Od.* 21, 48-50), ni bruscamente, sino que la «Justicia» o la «Rectitud» deja libre el camino al que va protegido por los pensamientos luminosos: la verdad se abre sin conflicto ante un pensamiento correcto (ver p. 332, nota 8).

[43] Otra dificultad, aunque menos seria, en el análisis del mundo sensible es que se iguala el no-ser con su opuesto el ser, la no-percepción con la percepción de lo no-existente, y (la más osada suposición) la «noche» con la materia. Parménides no tenía por qué temer tales objeciones, pues son resultado de una suposición que para él era radicalmente falsa, y que por ello conducía necesariamente a inconsistencias: el reconocimiento de lo negativo como algo cuasi positivo y real.

través de una ventana, y no observa que la imagen de las cosas que cree percibir está recubierta por su propia imagen refleja. Sólo saliendo fuera podríamos disolver el ingenuo error.

Esta excepcional escapada del mundo terreno que osó Parménides sustrajo, en cierto sentido, al pensador a la continuidad histórica. Su pensamiento está condicionado y sostenido por una coherencia abstracta y objetiva que no tiene nada que ver con los accidentes de su situación histórica. Así, es imposible separar el influjo directo de la doctrina de Parménides, y los efectos que los problemas removidos por él han producido espontáneamente en generaciones posteriores, y que llegan hasta nuestros días.

De sus inmediatos discípulos, dos nos son conocidos, Meliso y Zenón de Elea. Zenón intentó confirmar el continuo homogéneo que Parménides postuló, poniendo de relieve, con agudeza e ingenio, las dificultades que surgen de la suposición de una divisibilidad sin límites, y, por otra parte, de la hipótesis de unos *quanta* elementales no divisibles[44]. Sobre la idea de una divisibilidad sin límites, fundamentó Anaxágoras, contemporáneo de Zenón, su original sistema, en tanto que la idea de unos *quanta* elementales conduce al atomismo. Pero estas cuestiones desbordan nuestro marco; no las examinaremos, sino que volveremos nuestra mirada al gran contemporáneo de Parménides, Heráclito.

[44] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 198-236. Mientras que, durante milenios, pareció que las alternativas de «una divisibilidad infinita o de unos elementos cuánticos indivisibles» tenían sólo significado puramente especulativo, son ahora más actuales que nunca en tanto que cuestión apremiante de la física moderna.

4. HERÁCLITO

Mientras que del poema de Parménides conservamos sobre todo dos extensas secciones de una a dos páginas de longitud, de la obra en prosa de Heráclito, el «oscuro», no queda ni un fragmento del texto original de más de unas pocas líneas. Pero de esas frases aisladas brota un irrefutable poder. El oyente queda cautivado, aun antes de entender su mismo contenido. Y, sin embargo, la doctrina de Heráclito es una apelación a una conciencia sobria y despierta.

Los fragmentos, aun en su pulverización, son monumentales. Cada uno está pleno de contenido y animado de un movimiento que en él se origina. Se tiende a hablar no de fragmentos, sino de «aforismos». Pero, en la línea del mejor pensamiento arcaico, tales elementos guardan estrecho parentesco. Podemos ordenar los más de un centenar de dichos en un orden cualquiera; siempre resultará un conjunto de relaciones significativas prospectivas y retrospectivas, y el movimiento de uno de ellos es retomado y continuado por otro. El experimento dice mucho del cierre de la doctrina, y del poder expresivo del autor, pero también demuestra que no podemos reconstruir la estructura de la obra. El libro está perdido, pero podemos recobrar algunas líneas básicas de la filosofía de Heráclito.

Heráclito fue contemporáneo de Parménides (c. 500?). Era ciudadano de la ciudad jónica de Efeso en Asia menor, y no un ciudadano cualquiera. En consonancia con su lenguaje, orgulloso y regio, le correspondía por herencia el rango y nombre de rey, y renunció. Entregó tal honor, que desde la instauración de la democracia era de hecho una dignidad sacerdotal, a su hermano. El escrito en el que formula su doctrina no está dirigido a un discípulo, ni a los griegos, ni a la humanidad. Lo dedicó a la deidad nativa Ártemis (la «Diana de Efeso» de los Hechos de los apóstoles) y lo depositó en su templo.

Para el público, la doctrina del *Logos* que Heráclito predicaba resultaba inaccesible, cayendo en oídos sordos. El libro empezaba así (1):

> Frente a este Logos, que es siempre verdadero, los hombres resultan incapaces de comprenderlo, tanto antes de oír acerca de él, como después de haber oído[1]. Pues, aunque todo transcurre conforme a este Logos, se asemejan a gente sin experiencia, aun cuando experimentan palabras y acciones como las

[1] Entiendo τὸ πρῶτον en el mismo sentido que en *Ilíada* 4, 267; 6, 489; 19, 9 y 136: se señala el «primer» acontecimiento decisivo, del que resulta lo demás o, en este caso, debe resultar, pues, de modo paradójico, no hay efecto.

que aquí explico, cuando distingo cada cosa según su naturaleza e indico cómo es; a los demás hombres les pasan desapercibidas cuantas cosas hacen despiertos, igual que se olvidan de lo que hacen dormidos.

Los hombres, dice el más largo de los dichos conservados de Heráclito[2], ni entienden el sentido de la vida por sí mismos, ni reciben la explicación cuando se les ofrece, como hace el filósofo en este libro[3]. Va a analizar todas las cosas y a describirlas según su esencia, estableciendo así el *logos*. *Logos* es una expresión del lenguaje ordinario de comunicación; los filósofos antiguos no se preocuparon por desarrollar un lenguaje especializado. Con la palabra *logos*, se designaba, entre otras cosas, el contenido de una expresión y el «motivo» o fin de una acción. Si se dice de una cosa que no tiene *logos*, se puede decir que no tiene sentido o significación. *Logos* es también el «balance» que se hace, la justificación que se da, es decir, la explicación justificativa de las afirmaciones o acciones propias. Como el *logos* proporciona aclaraciones es, en primer lugar, de naturaleza racional («logica»); en segundo lugar, con frecuencia no está manifiesto, sino que ha de ser buscado en y tras las apariencias; si se acierta a encontrarlo, ordenará lo aparentemente confuso y anudará, con sentido, lo, al parecer, disparatado. El *Logos* de Heráclito es el sentido y fundamento del mundo, la norma y regla que todo lo determina y cuya comprensión hace a todo comprensible; y cuando al principio de su escrito habla de «este Logos» alude, al mismo tiempo, al contenido del propio libro y al objeto del que trata; la ley cósmica.

Heráclito ataca con frecuencia, como lo hace aquí, la incomprensión de los necios que ni siquiera están al tanto de sus propias vidas (34):

> Oyen sin entender y son como sordos; a ellos les va bien el dicho: «ausentes aún presentes».

Puesto que percepción no implica conciencia (107):

> Malos testigos son para los hombres los ojos y los oídos, si el alma no comprende su lenguaje[4].

Desde su punto de vista, Heráclito contradice el dicho de Arquíloco: «Lo que los hombres piensan es de la misma naturaleza que las cosas que les afectan»[5] (17):

> Lo que piensan no es de la misma naturaleza que las cosas que les afectan, ni les instruye conocerlas; se las imaginan[6].

[2] El estilo es el del típico encadenamiento arcaico de contraposiciones: no *perciben* aquello donde *viven;* lo que *ellos* viven, *yo* lo explico; *yo* lo interpreto, permanece inconsciente para los *demás;* no lo perciben *despiertos* como si estuvieran *dormidos.* Tal estilo se corresponde con la visión del mundo de Heráclito, para quien toda la vida es un juego de oposiciones que se siguen en flujo continuo.

[3] Ver sobre esto p. 247, nota 9.

[4] Traducción de Bruno Snell (*Heraklit, Fragmente,* Munich, 1926).

[5] Arquíloco, Fr. 68, ver antes p. 138 s.; sobre la inversión parmenídea del pensamiento de Arquíloco, ver antes p. 342, nota 37.

[6] Probablemente hay que leer (con Bergk) τοιαῦτα ὁκοίοις; πολλοί fue añadido por quien hizo la cita.

Arquíloco había pensado: «No tenemos un auténtico yo, pues nuestros pensamientos y sentimientos cambian radicalmente según la realidad a que nos exponemos en cada caso.» Pero Heráclito, en el contexto de sus propias ideas, lee en el texto del viejo poeta algo totalmente diferente, y le replica: «Los pensamientos y sentimientos del hombre no se corresponden en absoluto a la realidad en la que se mueven; disponen algo por sí mismos, y lo tienen por real.»

Heráclito alude a esta situación al recordarnos una broma tradicional. Según una divertida leyenda, el viejo Homero se acercó a un grupo de jóvenes pescadores que en aquel momento se dedicaban a perseguir pequeños animalitos. Los jóvenes le propusieron una adivinanza que él no pudo resolver, y Homero se irritó tanto que se murió en el sitio. Heráclito piensa que a todos los hombres les pasa algo parecido (56):

> como a Homero, que era tenido por el más sabio de los helenos. Unos muchachos que cogían piojos lo confundieron diciéndole: «lo que vemos y cogemos, lo dejamos; y lo que ni vemos ni cogemos, lo llevamos».

El hombre más sabio confundido por unos piojosos: una situación muy del gusto de Heráclito (ver Fr. 83; 117; 121). Pero, ante todo, se sentía atraído por la paradoja, muy próxima a su estilo, y que convirtió en vehículo de sus ideas. «Lo que los hombres ven con los ojos y cogen con las manos, lo arrojan sin comprenderlo ni apropiárselo; y las verdaderas realidades en las que existen y por las que existen, que llevan en sí como los piojos en la camisa, se escapan a sus ojos y sus dedos. No captan aquello de lo que se ocupan, y lo que tienen no lo poseen. Porque no entienden el *Logos* con arreglo al cual todo sucede.»

¿Qué es pues el *Logos*, norma de toda existencia? ¿Qué es esa realidad de realidades y vida de la vida? Es la *coincidencia oppositorum*, la coincidencia de opuestos en unidades de dos caras.

En la filosofía de Heráclito, encuentra su culminación y su expresión teórica más perfecta la concepción polarizada que domina la época arcaica. Lo que empezó con Hesíodo, llega a su meta con Heráclito. Hesíodo había encontrado para la contraposición «día y noche», que se complica y se autoexcluye, una hermosa imagen, que expresa la unión obligada de contrarios: la puerta[7]. Nunca están ambas en la casa, pero se encuentran en el umbral de la puerta; cuando una sale al mundo, a la existencia y la acción, la otra entra en la zona del más allá del mundo, la zona de la cesación y el descanso. Con esta imagen, Hesíodo se aproxima a la verdad de Heráclito. Se para justo antes del conocimiento decisivo (57):

> Hesíodo es maestro de muchos. Creen que es el que más sabe, porque no conocía el día y la noche, pues son lo mismo.

Día y noche no son realidades en sí cada una, sino los dos aspectos de la misma realidad. Ambas tienen su fin y su comienzo en la tensión que las une.

[7] *Teog.* 748 s. Ver p. 112. También Parménides, a su modo, había frío y denso» (antes p. 256). Sobre Heráclito y Empédocles ver luego p. 360 s., nota 36.

El paso de la noche al día y del día a la noche, su aparición recurrente y su desaparición mutua es la base de su existencia y el contenido de su ser.

> (88) Vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo, son lo mismo. Pues uno se cambia en otro, y lo otro en lo uno de nuevo.
> (126) Lo frío se calienta, lo caliente se enfría, lo húmedo se seca, lo seco se humedece[8].

Heráclito y Parménides adoptan, frente al mismo problema, la actitud más divergente pensable. Parménides explica que la oposición es irreal, pero la asume como se da en el mundo de la apariencia, en el que cada uno de los opuestos es «por sí». Pero, para Heráclito, la oposición es la esencia de la realidad y los contrarios se intercambian continuamente. Para Parménides, no puede haber sino un Ser unitario y permanente. Para Heráclito, sólo se da la diferencia y el cambio en los sucesos.

La doctrina de Heráclito no trata de sustancias, sino de propiedades y condiciones, tales como «caliente-frío, húmedo-seco» en el campo de lo mecánico, y «vivo-muerto, despierto-dormido», en el de lo biológico. Lo que importa es ser conscientes de esa dinámica del juego de opuestos, y reconocerla y aceptarla como la ley de la existencia.

Según la misma regla, los valores sólo existen por sus contrariedades (111):

> La enfermedad hizo buena y amable la salud; el hambre, la saciedad; el esfuerzo, el descanso.

De modo parecido, Mimnermo y Anacreonte habían considerado la vejez y la muerte como estímulo para la fuerza juvenil y como precio por el goce. Todo placer, según Heráclito, se deriva del dolor[9], y quien valora uno, no debe condenar el otro.

Con igual lógica, podría invertirse la situación, de manera que dominase lo desagradable y lo agradable fuese sólo su cara opuesta. Pero la filosofía de Heráclito no es expresión de mórbida languidez, sino de vitalidad seria y fuerte. Pone el acento en el lado positivo. No mira el cambio como una necesidad opresiva sino como una restauración:

> (84 b) Fatiga es trabajar para las mismas cosas y estar a ellas sometido,
> (84 a) Descansa en el cambio.

Una existencia uniforme, como la que postula Parménides de forma radical, un ser encerrado para siempre en una forma rígida, por obra de la necesidad, se le aparece como una dura servidumbre. Rechaza también una tercera posibilidad, a saber, que lo bueno y lo malo se sumen dando un resultado nulo e indeterminado, como, según Anaximandro, hay algo neutral e indeterminado tras los opuestos en el que todo acaba reconciliándose. Pero, de tal igualación, que hace desaparecer los valores, Heráclito no quiere saber nada.

[8] La conexión de los fragmentos 88 y 126 se deduce de la polémica de Meliso contra ellos (30 B 8, 2-3); ver también Platón, *Fedón*, 71 bc.

[9] Ver también, p. e. Platón, *Fedón*, 60 b y 70 e.

La regla que hace salir valores de los contravalores, como el día de la noche, tiene también vigencia en lo moral (23):

> De la justicia, no sabían ni el nombre, si no hubiera esto (la acción injusta).

Y también aquí se impone lo positivo (102):

> Ante Dios, todo es bello, bueno y justo. Pero los hombres (llaman) a unas cosas injustas y a otras justas.

Evidentemente piensa que el hombre y Dios tienen visión diferente. El hombre contempla los casos aislados y así los aprueba o desaprueba en cada caso. Pero Dios ve todo mal y, en el mismo acto, todo bien; y cuanto más amplio sea el horizonte del pensamiento, más verdadera y clara será la perspectiva (ver luego p. 365 s.). Para Dios que ve todo en todo, la injusticia es el fundamento de la moralidad y da lugar al triunfo del derecho. No como vencedor de la injusticia y pese a ella, sino gracias a ella y con ella. Es bueno que haya lo bueno y lo malo.

Pero así pisamos un terreno nuevo dentro de la teoría heraclítea de los contrarios. Día y noche, vigilia y sueño, salud y enfermedad se transforman y separan mutuamente en una secuencia temporal. Pero las acciones morales y las inmorales no están encadenadas de ese modo, sino que cada especie puede darse aisladamente o en acumulación. Sin embargo, para Heráclito, justicia e injusticia, bondad y maldad son sólo dos caras de lo mismo, porque, según su esencia, se remiten mutuamente en tesión contradictoria[10].

Ahora podremos descifrar un fragmento de resonancias oscuras y potentes (62):

> Inmortales mortales, mortales inmortales, viviendo la muerte de otros y la vida de otros muriendo.

Dioses y hombres son, gracias al abismo de la oposición que los separa y une, lo mismo; y el dios-hombre vive en los dioses la muerte del hombre, como en los hombres muere la vida indestructible de los dioses[11]. Heráclito habla continuamente de oposiciones, pero la palabra «oposición» no aparece en los fragmentos conservados. La relación toma otros nombres menos conceptuales (Fr. 10). Se puede llamar «guerra» (53):

> Guerra es padre de todo y rey de todo, a unos ha hecho dioses y a otros hombres, a unos ha hecho esclavos, a otros libres.

Los dioses reinan soberanamente sobre los hombres y los hombres soberanamente sobre los esclavos. Pero la fuerza que en ambos casos produce la

[10] En el reino de los valores la teoría de Heráclito es sustancialmente verdadera. Si, por ejemplo, todos los hombres fueran «buenos» y fuese imposible ser de otra manera, no tendría ningún mérito ser «bueno»; el valor desaparece y «los hombres no conocerían ni su nombre».

[11] El dicho de Heráclito tiene plena verdad histórica, pues los dioses fueron creados por los griegos (entre otros) como contrafiguras de los hombres (ver antes p. 64-66). Píndaro lo formuló diciendo que dioses y hombres son hermanos desiguales, nacidos de la misma madre pero con disposiciones diferentes (*Nem.* 6, 1).

relación («padre») y la domina («rey»), es «guerra» o lucha. La lucha de contradicción ha hecho que a los dioses se llame dioses, y a los hombres, hombres; y toda la esclavitud en la antigüedad remite, directa o indirectamente, a la cautividad por la guerra. Además, la discordia entre señores y esclavos se da en tres niveles, alimentada por la arbitrariedad, por el mantenimiento celoso de privilegios y por espíritu de revuelta desde abajo[12].

La tesis de la identidad de los contrarios es, en sí misma, paradójica y tiene consecuencias paradójicas (80):

> Se debe saber que la guerra es común, y la justicia lucha...

Para la primera parte del aforismo, ha aprovechado Heráclito el viejo proverbio griego: «la guerra es común a todos»[13]. La guerra es una empresa común a los contendientes, que se dan mutuamente la libertad de matarse y se someten a la decisión del combate. Para la expresión «justicia es lucha», encontró Heráclito en el lenguaje un apoyo, porque *dike* no sólo designa la justicia, sino también el «proceso», que también nosotros llamamos «litigio», «contencioso». La ordenación jurídica perdería su sentido y función si no se opusiese al caos de intereses contradictorios.

«La guerra es algo común». Si tomamos la palabra «guerra» en sentido amplio, la frase significa que la oposición es composición. Por eso también es verdad (10):

> Conexiones son totalidades y no-totalidades, acuerdo y desacuerdo, consonancia y disonancia; y de todo, uno, y de uno, todo.

Parménides quería que sólo valiese la totalización, la unidad. Pero para Heráclito el todo y las partes se corresponden inseparablemente, y la unidad descansa en que es una totalidad que conexiona una multiplicidad. El acorde de sonidos (*harmonía*, «encaje») descansa en la diferencia de alturas (A 22; B 8). El instrumento de la harmonía musical, la lira, es por naturaleza un ajuste de tensiones (51):

> No comprenden cómo lo que difiere es de un solo sentido *(logos)* consigo mismo: ajuste retrotensionado como en el arco y la lira.

«Tensionado hacia atrás» es un calificativo homérico del arco, y «tensión» *(tonos)* es la fuerza propulsora del arco y el sonido de la lira. La doble imagen nos ofrece una nueva contraposición. El arco es arma de combate y muerte, pero la lira incluye paz y harmonía, y ambos son atributos del dios de la

[12] Las palabras «padre de todo» y «rey de todo», aplicadas a la guerra, contradicen las convicciones normales y las invierten. El homicida y aniquilador se convierte en procreador y padre; y la guerra, negación violenta de la ley (p. e. *Vorsokr.* 89, 7, 6; p. 403, 32 s.) toma de la ley el título honroso de «rey de todo» (Píndaro, Fr. 169 Snell).

[13] Ver *Iliada* 18, 309, y Arquíloco 38 (más arriba p. 151). El pensamiento está también en Píndaro *Nem.* 4, 30 s., en formulación tomada claramente de Heráclito (ver ἀπειρο- y λόγον ὁ μὴ ξυνιείς como en el Fr. 1 de Heráclito.

muerte y de la música, Apolo[14]. De nuevo, se muestra esta dualidad en la unidad del arco mismo (48):

El nombre del arco es vida, pero su obra muerte.

El sentido del aforismo intraducible radica en que, en griego, las mismas letras *(bios)* designan el «arco» y la «vida», y en que la expresión «obra» significa actualidad, realidad, en contraposición al mero nombre.

Pero, pese a este sombrío aforismo, aparece en el juego contrapuesto de la lucha y la harmonía, el aspecto positivo (54):

La harmonía oculta es más potente que la manifiesta.

«Oculta» es esa harmonía más profunda, en la que los principios del desacorde y el acorde coinciden. Así, la doctrina de los contrarios alcanza su tercero, y más alto, nivel. No sólo lo que puede transformarse en su contrario (vigilia y sueño) se acopla con él en una unidad, o lo que recibe su esencia de su opuesto (como el bien del mal), sino que el principio de la misma harmonía es indisociable de la contraposición. El concepto de «harmonía» es vacío si se refiere a cosas que previamente son uniformes y acordes (ver A 22).

En agudo contraste con la doctrina de Parménides, enemiga de la vida, la filosfía de Heráclito es una apuesta por la vida. Es una filosofía arraigada en una época caracterizada por la costumbre de pensar en términos de oposición, y cuya experiencia emotiva seguía el principio de contraposición polarizada con entrega apasionada (como hemos visto a menudo y volveremos a ver). La mayoría de los aforismos de Heráclito, aunque de tenor universal, están en la cercanía de la vida. No tratan de cosas extraordinarias sino de las cosas ordinarias de la vida, captadas con una nueva y dramática intensidad, que se revela en el necesario juego de la contraposición. El lector es arrastrado, instantanéamente en la dinámica de las afirmaciones heraclíteas[15], y aunque nunca es interpelado directamente (el libro está dedicado a la diosa y no a los hombres), el estilo y contenido de la obra actúan de modo tan poderoso en el yo del lector, que podemos ahorrarnos los ejemplos concretos en nuestra exposición.

[14] Ver Píndaro *Pit.* 8, 11-20; ver luego p. 460-62, nota 164. Sobre la conexión del arco y la lira, ver *Od.* 21, 405-11, y Teognis Trag. p. 769 Nauck: φόρμιγγα ἄχορδον = τόξον.

[15] El poder sin esfuerzo que los escritos de Heráclito ejercen sobre el lector, llega a la tiranía. Si otro escritor lo imita o adopta sus palabras, se expone a acabar escribiendo heraclíteamente. Esto puede verse en el contexto de nuestras citas de Heráclito y en las «imitaciones» (*Vorsokr.* letra «C»). Por eso es tan difícil distinguir las citas genuinas, de las paráfrasis y de las imitaciones falsas. Entre el grupo de fragmentos B encontramos no pocas que pertenecen a estos dos últimos grupos. Así, B 73, que procede del libro cuarto de las *Meditaciones* de Marco Aurelio es una reelaboración, hecha por el emperador, del final del auténtico Fr. 1 (G. S. Kirk, *Heraclitus, The Cosmic Fragments,* Cambridge, 1954, p. 44 s.); y B 75, del libro sexto de las *Meditaciones* es una modificación del desárrollo anterior (B 73), como ha demostrado Gerhard Breithaupt (*De Marci Aur. Anton. Comentariis...* Göttinger Diss., 1913, p. 21-23). En cuanto a B 71 (del mismo grupo), propongo una reducción de la cita. El emperador se advierte a sí mismo: «acordarse» no «del hombre que (según Heráclito) olvida...», sino «de lo que yo acostumbro a olvidar»: τοῦ ἐπιλανθανομένου es pasivo (como ἐπιλελησμένον en Lucas 12, 6) y neutro. (Ver también *Frühgriech. Denken*, p. 262, nota 1.) El uso de la pasiva no es corriente en Marco Aurelio, pero es típico en él cuando se culpa del olvido de las buenas enseñanzas, como en 12, 26.

Se suele decir que Heráclito expone la teoría de los opuestos, en su obra, con minuciosidad y que la considera su mayor descubrimiento (*Presocr.* II[5], p. 422, 37 s.). Y es cierto que, tan pronto como nos instalamos en la teoría, vemos el mundo y la vida con nuevas perspectivas. Con sorprendente sencillez, el *Logos* desvela el orden escondido en el aparente desorden. No se niega lo malo y doloroso, sino que se justifica su existencia como el soporte necesario de lo bueno y bello. Con ese conocimiento, hace frente Heráclito a las agudas necesidades de su época. La conciencia de estar atrapado entre extremos opuestos constituye la grandeza, pero también la tragedia, de la humanidad arcaica, y esa necesidad se sufre de modo soportable si se entiende, desde el fondo, desde la naturaleza de las cosas en cuestión, su carácter inevitable.

Otras muchas tesis de Heráclito pueden derivarse, sin dificultad, de su doctrina de los opuestos. Si invertimos, por ejemplo, su afirmación de que lo contrapuesto coincide en una especie de identidad, resultará que la identidad sólo se da mediante la contraposición. Todo ser consiste en un cambio continuo alternante o en una tensión que no se relaja jamás. Incluso una existencia aparentemente uniforme es, en realidad, un proceso continuo de autodestrucción y autorenovación:

> (12) Nuevas aguas fluyen siempre en los mismos ríos[16]; así las almas se evaporan desde lo húmedo.

Nuestra vida —o nuestra «alma», pues la misma palabra griega *(psyché)* tiene las dos acepciones— mantiene sólo su identidad porque mientras discurre hay continuo aporte de nuevo flujo[17]: «las almas evaporan desde la humedad». Alimentadas desde abajo, desvaneciéndose hacia arriba, son nuestras almas un fenómeno que en un continuo deshacerse ofrece una apariencia permanente.

Las ideas físicas que Heráclito introduce en el proceso de la vida serán objeto de posterior consideración. Retengamos, de momento, la idea de un cambio permanente, dando y recibiendo, entre nuestro yo y el mundo externo. El alma no es una entidad cerrada, sino que el proceso cósmico, en una de sus muchas transiciones desde lo bajo hacia lo alto («evaporación»), hace surgir algo que sentimos como nuestra vida personal. En consecuencia, el conocimiento nos hace accesible la esencia de las cosas (101):

> Me he buscado a mí mismo.

Pues en el yo, que se experimenta a sí mismo con clara conciencia, coinciden el sujeto y el objeto del conocimiento. Aquí, en la existencia individual propia, se experimenta, de modo inmediato, la existencia general, en la visión y el sentimiento, en la acción y la pasión, en la tensión de opuestos y la fuerza creadora de los cambios.

Y si esta visión del alma da acceso al núcleo esencial de la realidad, quiere decirse que todo lo que no se capte con tal mirada es relativamente inesencial.

[16] Siguiendo a André Rivier (*Un emploi archaique de l'analogie chez Hér. et Thucyd.*, Lausanne, 1952, p. 13 s., y *Mus. Helv.* 13, 1956, p. 158-60, suprimo ἐμβαίνουσιν.

[17] Basándose en este símbolo del río, se acuñó más tarde la frase «Todo fluye», para resumir este aspecto de su doctrina. Pero tal fórmula no refleja el conjunto de su filosofía.

Es inesencial la naturaleza mecánica entera que sólo se nos ofrece desde fuera. Incluso el mayor de los cuerpos celestes que rige el curso regulado de las estaciones (Fr. 100) es un pequeño y miserable objeto si se lo compara con el alma (3 y 45):

> El sol tiene la anchura del pie de un hombre; pero tú no encontrarás los límites del alma, cualquiera sea la dirección en que camines: tan profundo es su sentido *(logos)*[18].

Si un hombre se tumba de espaldas y levanta su pierna puede cubrir enteramente el sol. Pero ese mismo pie, caminando, no podría llegar a las fronteras del alma, pues en el alma está, consciente, el sentido de todo. Como todo lo que no es conocido desde fuera sino que se experimenta desde sí mismo, su «sentido» no tiene medidas ni límites. Nuestros sentimientos, que experimentamos con viveza, no son medibles: nos llenan sin residuo, nos desbordan y cubren enteramente nuestro mundo. Pero, para Heráclito, el alma es inmensurable no por razones psicológicas sino por razones objetivas. El alma propia, la única parte de nosotros que no está sometida al *Logos,* sino que es portadora activa del *Logos,* se convierte en «buscadora de sí misma», de ese pozo infinitamente profundo con el que se comunica con el *Logos* cósmico, y con el que se une en una comprensión común de la existencia, aun cuando por parte del alma humana tal comprensión sea imperfecta. Una comunicación, por cierto, muy diferente de las de Parménides con el ser puro.

Con el concepto de «profundidad», se une, en el pensamiento de la época de Heráclito[19], la idea de lo inagotable y elemental, que tiene en sí su fundamento estable y se completa desde sí mismo (115):

> El alma tiene un sentido *(logos)* que aumenta por sí mismo.

El conocimiento conduce a un mayor conocimiento, y la comprensión a una más profunda comprensión.

Por el contrario, el mundo de la naturaleza física está sometido a límites firmes por un decreto de la justicia[20]. Otra vez, sirve el sol como ejemplo. Mientras que el alma desciende a profundidades sin medida, el tamaño y el curso del sol están definidos estrictamente, y la policía cósmica cuida de que se mantenga en esas medidas (ver *Il.* 19, 418) (94):

> Helios no sobrepasará sus medidas. Si lo hace, las Erinias, ayudantes de la Dike, sabrán donde encontrarlo.

En comparación con el *Logos* y su mundo espiritual, el sol, la luz del mundo sensible, tiene que conformarse con un papel subordinado. Homero

[18] Diógenes Laercio (9, 7) une los fragmentos 3 y 45. Ver también (con otra aplicación) Séneca, *Epist,* 88, 13: *intervalla siderum dicis, nihil est quod in mensuram tuam non cadat: si artifex es, metire hominis animum.* Sobre el Fr. 45, ver Lucrecio 1, 958: *nulla regione viarum finitum.*

[19] Ver Philologus 87 (1932) 475; B. Snell, *Gnomon* 7 (1931) 815.

[20] Ver G. Vlastos, *Class. Philol.* 42 (1947), 164 s.; K. Latte, *Antike und Abendland* II, Hamburgo, 1946, 780.

había alabado a Helios como el dios «que todo lo ve y todo lo oye». Pero el sol es un mero fenómeno diurno. Cuando Heráclito pregunta (16):

> ¿Cómo puede uno esconderse del que nunca se pone?

está pensando en el *Logos* que nunca se extingue, sentido y regla de todo acontecimiento alto y bajo.

También Jenófanes había atribuido a los cuerpos celestes una función bien humilde, distinguir, lo mejor posible, lo mundano, donde ellos están incluidos, y lo divino (ver antes p. 316 s.). Heráclito sustituye esta abrupta dicotomía por una triple estratificación. Primero ascendemos en el mundo sensible lo más que podemos, sólo para aprender que se necesita un impulso semejante para elevarse a lo trascendente. Este primer paso se ejemplifica en el fragmento 99:

> Si no hubiera sol, viviríamos en la noche, pese a las otras estrellas[21].

El segundo paso podría verse así: «Aquel para quien no brilla la luz del *Logos,* vivirá, a pesar del sol, en la noche, como un animal»[22].

Es un fragmento reconstruido, pero la forma de su pensamiento es típica de Heráclito[23]. Otro ejemplo lo encontramos en el primer fragmento. A partir del contraste trivial entre sueño y vigilia, indica Heráclito que el estado de clara vigilia en el que creemos vivir y actuar, equivale a un turbio sueño si lo comparamos con la claridad que resulta del conocimiento del *Logos.* Al igual que ocurre en la fórmula algebraica de la media proporcional ($a : b = b : c$), aparece el mismo contraste dos veces entre tres términos que representan tres niveles en la escala de un determinado valor[24]. El primer término es lo que se reconoce como más bajo y sin valor; el segundo es lo que se reconoce como alto y valioso en la vida ordinaria; el tercero es lo trascendente y desconocido por la mayoría y a donde dirige su mirada el filósofo. El término medio aúna cualidades contrapuestas, según se compare con lo más bajo o con lo más alto. En el fragmento 53 (antes p. 352 s.) el ciudadano libre es, con todo su orgullo, señor de un esclavo y esclavo de los dioses. Si un hombre fija su posición en lo trascendente, los dos niveles anteriores le parecen casi iguales en su falta de valor, pues el segundo contraste es mucho más agudo y decisivo que el primero. El que está despierto apenas nota diferencia entre la vigilia y el sueño de los otros; es igual si oyen o si no oyen, si ven o si no ven (todo en el Fr. 1); los que oyen es como si fueran sordos, los presentes como ausentes (Fr. 34 y 107); el sabio Homero es confundido por unos muchachos piojosos (Fr. 56);

[21] εὐφρόνην ἄν ἤγομεν cita Plutarco, *Mor.* 98 c. También en 957 a εὐφρόνην ἄν ἤγομεν estaría mejor que εὐφρόνη ἄν ἦν, que quizás es una corrupción de transcripción.

[22] La segunda parte (ver Fr. 29 y otros) la tomo de Plutarco, *Mor.* 98 c; también es perceptible en 957 la asociación de la cita de Heráclito con el pensamiento acerca de una existencia animal (πάντων ἄν ἀγριώτατον ζῷον κἀνδεέστατον ὁ ἄνθρωπος ἦν). Ver también Clemente, *Protr.* 113, 3 (vol. 1, p. 70 St.), según Kirk (más arriba p. 354, nota 15), p. 162. El Fr. 134 no es fiable.

[23] Ver *Frühgriech. Denken,* p. 251-83.

[24] Es más el contraste que la relación de magnitudes y, en este sentido, quiebra la comparación con la media proporcional. Además el segundo contraste es mucho mayor que el primero, con lo que la igualación no es correcta.

Hesíodo, maestro de la nación, no ha conocido lo esencial (Fr. 57); el hombre corriente no es mejor que el ganado (Fr. 29, etc.).

Con total claridad, se muestra el esquema en los dos siguientes aforismos:

> (79) El hombre es un niño ante Dios, como lo es el muchacho ante el hombre.
> (82 y 83, parafraseados) El hombre más sabio y bello es, frente a Dios, necio y feo, como el mono más bello frente al hombre[25].

La época de Heráclito no consideraba al niño como un ser especial, con cualidades propias y positivas, sino sólo como una etapa inútil y despreciable en el camino a la madurez y la edad adulta. En cuanto al mono, era tanto más repulsivo y risible[26] para el observador humano, cuanto más parecido es al hombre en forma y comportamiento. Del mismo modo, es el hombre una caricatura de Dios: ante Dios, su belleza es una mueca de simio y su sabiduría una broma infantil.

El recurso de la media proporcional, del que hace Heráclito uso tan abundante, lo tomó de los pitagóricos[27]; le vale como un procedimiento de extrapolación. A lo que el pensamiento de Heráclito se dirige, en último término, es a algo que está más allá de toda palabra; no se deja captar propiamente con expresiones tales como «dios» o *logos;* y el discurso humano no puede hacer otra cosa que ayudar al oyente a descubrirlo por sí mismo. Para ello, el método del doble contraste es un recurso ideal. El primer contraste, con el que estamos familiarizados (p. e., «niño/hombre»), establece la dirección en la que se va a mover el pensamiento; y, al mismo tiempo, proporciona al pensador un movimiento ascensional que, en el segundo contraste (p. e., «hombre/dios»), en la misma dirección, pero con velocidad creciente, le llevará, más allá de las regiones conocidas, hacia la meta más lejana[28].

La ruptura de los límites del mundo sensible está, en realidad, más allá de las fuerzas humanas, pues (78):

> el género humano no tiene conocimiento, el divino sí.

Se exige un esfuerzo descomunal al que quiere penetrar en la esencia de las cosas (18):

> Quien no espera lo inesperado, no lo encontrará, pues es irrastreable e inaccesible[29].

[25] También Platón *Teet.* 161 c alude a este dicho de Heráclito (mono... hombre... dios, con relación a la sabiduría). Sobre la imagen del mono, ver W. C. Mc Dermott, *Trans. Amer. Philol. Assoc.* 66 (1935), 166 s.

[26] Sobre la caracterización del mono como feo y visible, ver p. e. Semónides, Fr. 7, 73 s.

[27] Los pitagóricos descubrieron probablemente en la música las proporciones geométricas (ver antes p. 262 s.). Es una secuencia de intervalos iguales, p. e. octavas, las longitudes de las cuerdas forman tal relación. La aplicación a la geometría y el álgebra es fácil. «Relación» y «proporción» se dice en griego *logos.*

[28] Más tarde, Platón duplicó la proporción (a:b = b:c = c:d), aplicándola a los cuatro elementos (ver después, nota 36), y en tal forma la encontramos en el *Timeo* 31 b s., y en la comparación de la caverna y la «división de la línea» (ver *Frühgriech. Denken,* p. 280-82).

[29] Con palabras semejantes (ἀπορώτατά πῃ, δυσαλώτατον) describe Platón (*Timeo* 51 a b) la intuición metafísica.

Según su estilo, Heráclito habla mucho menos de ese impulso mismo hacia lo alto que de los hombres comunes que son incapaces de realizarlo. En diversos aforismos, los compara con una serie de animales domésticos, con la excepción del noble caballo. A los que se burlan del maestro de la nueva doctrina dirige estas palabras (97):

> Los perros ladran a todos los que no conocen[30].

Y, en otra parte, dice: «la alegría de esos hombres es como la de los bueyes que encuentran pienso especialmente sabroso» (Fr. 4, no conservado en la forma original). O también (9):

> Los burros valoran la paja más que el oro[31].

El esquema ya conocido se cumple de dos maneras en este aforismo: «Burro/hombre ordinario = hombre ordinario/hombre despierto»; y «paja/oro = oro/verdaderos valores (ver Fr. 29)». La permanencia en el mundo de la experiencia equivale a los cerdos que se revuelcan en la inmundicia y «disfrutan con ello» (Fr. 13); o bien a las aves de corral y los cerdos en el polvo de la granja (Fr. 37; ver también Fr. 5, ver luego p. 370). Al igual que ellos, el que no ha recibido la iluminación se sumerge, cada vez más profundamente, en la mundanidad y la estupidez[32], «se entierra en el estiércol»[33]. Esta dura imagen arcaica inspiró más tarde a Platón su hermosa parábola de la caverna.

Para Heráclito, como para otros metafísicos primitivos, la revelación del conocimiento es repentina. La mera enciclopedia de conocimientos no fuerza la entrada al mundo superior (40):

> La erudición no da conocimiento, de lo contrario habrían aprendido Hesíodo y Pitágoras, y también Jenófanes y Hecateo.

El nuevo método de trabajo basado en amplias observaciones, que se llamó *historie* (p. 318, 321 s.) sólo recibe de Heráclito el mayor de los desprecios. Y, como sucede a menudo, toma como ejemplos grandes nombres del pasado, como modelos de sus odios en el presente. Ignora que Hesíodo y Pitágoras también han hecho metafísica a su manera, y, junto al empirista Hecateo, coloca a su teólogo contemporáneo Jenófanes. A Pitágoras, en tanto que representante de la *historie*, se refiere en el siguiente aforismo (129):

[30] La traducción no refleja la fuerza del original, pues la palabra «conocer» es también «comprender»;

[31] El burro es prototipo de estupidez (ἀμαθία, ver Plutarco *Mor.* 363 c) y glotonería (ver Simónides Fr. 7, 46 s.; Platón, *Fedón* 81 e).

[32] Ver Platón, Fedón 82 e, ἐν πάσῃ ἀμαθίᾳ κυλινδομένην (ψυχήν).

[33] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 251-56 y p. 267, nota 1. La suciedad mundana en la que se hunde el hombre no ilustrado le dificulta elevar su mirada a lo alto; y, cuanto más le falta esta visión, más se hunde. Lo contrario de este círculo vicioso es el círculo virtuoso del *Logos* que «aumenta por sí mismo» (Fr. 115; ver también Empédocles B 110).

> Pitágoras, hijo de Mnesarco, practicó la investigación *(historie)* más que otros hombres, escogió estos escritos (?) y se formó una sabiduría propia, erudición, impostura[34].

Desde su punto de vista, Heráclito, como la mayoría de los llamados filósofos de la naturaleza, sólo podía mostrar un interés muy relativo por las cuestiones del mundo físico[35]. Nuestro principal informador, que buscó en el libro de Heráclito respuestas a las cuestiones aristotélicas, dice resignado: «No dice nada definido» (A 1, 8). La única cuestión a la que Heráclito concedió importancia fue la demostración de que en la naturaleza física también rigen leyes iguales que en otras partes. Hay una razón fija y un *Logos* en la base de todo. Todo ser aparentemente estático ha de ser interpretado como un suceso, como una transformación reglada y, en especial, como el cambio de los opuestos entre sí.

La misma ordenación en tres niveles, según el esquema de la media proporcional, la encuentra también Heráclito en las tres formas o condiciones de un elemento constituyente del mundo. Lo que llamamos materia en estado sólido, líquido y gaseoso, llama él «tierra, agua y fuego». Cuando la tierra muerta y seca se expone al fuego vivificante (calor) pierde su rigidez y gana movilidad. Cambia del estado sólido al líquido y se hace fluido corriente o mar ondulante. Pero sólo en la segunda transición, cuando hierve y se hace fuego bullente, alcanza la fluidez plena con la máxima movilidad y energía[36].

La forma más alta y verdadera de todo ser es, para Heráclito, el «fuego», que es, al mismo tiempo, cálido y vivificante, y ardiente y destructor. El «fuego» es el principio configurador del mundo, pero no es una *arché* (principio, comienzo) en un sentido temporal (30):

> Este orden del mundo *(kosmos)* no lo ha hecho ni un dios, ni un hombre, sino que siempre ha sido, es y será fuego siempre vivo que se enciende según ciertas medidas y se apaga según ciertas medidas.

Con las expresiones «encenderse» y «apagarse» del fuego no se alude a una génesis y una aniquilación de ese elemento, sino a su transformación en configuraciones más altas o más bajas (31):

[34] El fragmento sólo es parcialmente auténtico. Ver 86 Hipias B 6, y Platón, 7.ª Carta 341 b (συνθέντα ὡς αὑτοῦ τέχνην).

[35] Ver antes p. 246-48.

[36] Frente a los sistemas que operan con dos principios contrapuestos: «mar-tierra» (Semónides), «caliente-frío» (Anaximandro), «fuego-noche» (Parménides), Heráclito duplica la oposición y utiliza tres formas: «fuego-agua-tierra». Pero, los tres miembros de la serie son formas evolutivas de un único elemento, al igual que Anaxímenes (antes p. 255 s.) había supuesto que un único elemento («aire») forma las diferentes materias según el grado de condensación o rarefacción. La representación dominante medieval de los cuatro elementos procede de Empédocles (aprox. 440 a. C.). Según Empédocles «fuego, aire, agua y tierra» («caliente y frío, húmedo y seco») son cuatro sustancias específicas, sin nada en común; además de esas cuatro sustancias, hay fuerzas de unión («amor») y separación («odio»).

> Transformaciones del fuego: primero mar, pero, del mar, la mitad tierra y la mitad viento ardiente[37]... La tierra se funde en mar (?) y lo hace con el mismo *logos* («relación, correspondencia, proporción») que antes de que fuese tierra.

En su forma suprema, como aire y calor, como aliento que entra en los pulmones, y, en su transición a la más alta forma, como alimento cuya asimilación se acompáña por la evolución del calor[38], es el elemento alma y vida para hombres y animales. Así podrá decir Heráclito que también el alma es un proceso, no una cosa; es un cambio del agüa al fuego: «también las almas se evaporan desde lo húmedo» (Fr. 12).

En su camino hacia niveles inferiores, el elemento sufre dos muertes, y, en el camino hacia arriba, experimenta un doble nacimiento (36):

> Hacerse agua es muerte para las almas, hacerse tierra para el agua; pero de la tierra viene el agua, y del agua el alma.

El mar, en tanto que media proporcional, une, en sí, las cualidades opuestas de lo de arriba y lo de abajo (61):

> Mar: el agua más pura y más terrible; para los peces, potable y mantenedora; para los hombres, no potable y mortal.

En el mar vacían los ríos la basura y, sin embargo, su agua no se ensucia (Baquil. 3, 86); al mar se le llama «el intacto» (Esq. *Per.* 578); y, según las creencias griegas, es capaz de lavar lo manchado. El agua del mar es alimento y vida para los seres inferiores, criaturas terrestres[39] que en él viven, pero es veneno y muerte para los seres con alma de fuego.

A partir de ese nivel intermedio están abiertas dos vías de cambio. Por esa posición central, otra vez, es el mar, como lo había sido con Tales, el origen de todo. Incluso el mundo superior de las estrellas y del fuego puro se alimenta, según Heráclito, de los vapores que suben del mar. Así pues, las estrellas no son cosas, sino procesos: el fuego continuamente se está formando arriba, y, desde allí, irradia. El sol se extingue cada atardecer y se enciende, de nuevo, al amanecer (Fr. 6). El ardor que se vaporiza se almacena en recipientes redondos que dan forma y masa a los astros; cuando los recipientes giran, se pierde la luz, eclipsándose. En el caso de la luna, el recipiente está girando continuamente y eso produce las fases (A 12)[40]. Acerca del cielo que rodea el

[37] La mitad del mar se evapora y vuelve a su forma original, el fuego. Este proceso lo entiende Heráclito como un «viento ardiente» (tromba que eleva el agua con aparato eléctrico), fenómeno que mejor justifica esta elevación del agua y conversión en fuego.

[38] Según una antigua concepción, la respiración y la asimilación de alimentos estaban estrechamente relacionadas; según Alceo, el líquido que bebemos va a los pulmones, Fr. 347 (antes p. 191), Platón, *Timeo* 70 c, 91 a (ver Gelio XVII 11 y Macrobio VII 15).

[39] Ver Empédobles B 76; Plarón, *República* 10, 612 a; también Platón, *Timeo* 92 b.

[40] Parménides, por el contrario, da la correcta explicación de las fases lunares (antes p. 341). Sobre la idea de los «cuencos» de las estrellas, ver antes p. 206, nota 24; ver también p. 252, nota 23.

universo, Heráclito no dice nada, como tampoco da descripción alguna de la tierra (A 1, 9 y 1, 11). No le interesa tanto la estructura del mundo cuanto su proceso.

El proceso cósmico no es direccional (60):

> El camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo.

Yendo y viniendo, todo está en equilibrio (Fr. 30). Sólo los estoicos interpretaron los textos de Heráclito en el sentido de un proceso cósmico periódico, con una conflagración cósmica final, al recobrar el fuego celeste su forma originaria desde las múltiples configuraciones inferiores. Según Heráclito, la vida eterna del fuego viene en su eterno transformarse desde algo y hacia algo (90):

> Todo se cambia por fuego, y el fuego por todo; así como por oro los objetos, y por objetos el oro.

Así como en una compra a cierta cantidad de mercancía le corresponde cierta cantidad de oro, así en el cambio de las cosas al fuego y desde el fuego hay una regulación de las proporciones por el *Logos* (Fr. 31). Y como en la vida el oro es valioso, aún fuera del intercambio, así también para Heráclito, el fuego es valioso y divino en sí. Con palabras apocalípticas y oscuras, habla del poder del fuego (66):

> El fuego a todo llega, lo juzga y lo abraza[41].

Apoyando la creencia popular que veía en el rayo el arma del dios supremo, el símbolo del gobierno del mundo, dice (64):

> El rayo todo lo guía.

De modo paradójico, se unen aquí los opuestos: el rayo aniquilador debe ser «guía», orientador y conservador del mundo[42]; de modo semejante a como

[41] La última palabra puede significar «abrazar», «consumir» y «condenar». La autenticidad del fragmento ha sido cuestionada con importantes argumentos. Pero, parece no haberse reparado en que en la transmisión de la serie de fragmentos que deriva de Hipólito, entre los n.os 63 y 66 se han puesto dos citas de Heráclito en un lugar equivocado, a saber, B 64 (junto con las palabras precedentes λέγων οὕτως y las explicaciones de οἰακίζει y κεραυνός que siguen) y B 66. Quizás en el original estaban al margen, y han sido erróneamente incorporados. El texto puede ser reordenado, con algunos cambios.

(a) Detrás de las palabras de Hipólito λέγει δὲ καὶ τοῦ κόσμου κρίσιν καὶ πάντων τῶν ἐν αὐτῷ διὰ πυρὸς γίνεσθαι, hay que añadir (no B 64, sino) B 66: πάντα γάρ φησι τὸ πῦρ ἐπελθὸν κρινεῖ καὶ καταλήψεται.

(b) Luego debe seguir: λέγει δὲ καὶ φρόνιμον τοῦτο εἶναι τὸ πῦρ καὶ τῆς διοικήσεως τῶν ὅλων αἴτιον, y sólo entonces añadir λέγων οὕτως· (B 64) τὰ δὲ πάντα οἰακίζει κεραυνός, τουτέστι κατευθύνει, κεραυνὸν τὸ πῦρ λέγων τὸ αἰώνιον. (Κατευθύνει era una antigua glosa de οἰακίζει, pues la palabra aparece en un contexto semejante en el verso 8 del Himno a Zeus de Cleantes).

(c) Luego, como último miembro de la serie, el Fr. 65 con la explicación correspondiente transmitida, desde καλεῖ δὲ αὐτὸ (a saber, πῦρ τὸ αἰώνιον) hasta ἡ δὲ ἐκπύρωσις κόρος.

[42] Podríamos recordar aquí (y qizás en el Fr. 94; antes p. 357) el mito de Faetón, en el que, el rayo que alcanzó al incompetente conductor del sol, libró a la tierra de ser consumida por el fuego.

el arco certero de Apolo es muerte y vida en uno (Fr. 48, ver antes p. 354). Así también sirve el cayado del pastor divino como instrumento de conservación (11):

> A cuanto se arrastra, pastorea el golpe (divino)[43].

Las ideas de Heráclito acerca de Dios no son muy claras; son escasas y oscuras[44]. Pero el aforismo siguiente describe de modo claro y relevante la relación de Dios con el mundo (67);

> Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, saciedad-hambre. Cambia sus propiedades, de la misma manera que el (aceite) cuando se mezcla con sustancias olorosas recibe el nombre del aroma correspondiente.

Los cuatro pares de oposiciones que cita representan cualquier oposición. No sólo coinciden los dos aspectos de una contraposición, sino que, en Dios, coinciden todos los pares de opuestos. La comparación con el aceite podemos interpretarla del siguiente modo[45]. Los perfumes eran fabricados a modo de ungüentos, añadiendo aceite a una materia olorosa; por eso, los perfumes eran variedades del aceite, y se usaban para limpiar y frotar el cuerpo. Los ungüentos, dice Heráclito, tienen el nombre de su perfume, prescindiendo del aceite que es su base neutra y que proporciona su fuerza y actividad. Del mismo modo, se experimentan y nombran los distintos fenómenos, olvidándose de Dios, quien incansablemente pone y quita las contradicciones de la existencia, permaneciendo siempre de modo mental y no específico. En las individuaciones por oposición[46] en las que interviene Dios, es él la auténtica fuerza y sustancia; todo lo demás, todo lo que, girando sin descanso, constituye el mecanismo del mundo y de la vida, tiene sólo la categoría de un accidente pasajero; pero incluso tales accidentes son Dios[47], y sólo por él tienen el poder de llegar a ser algo diferente y específico y de realizar obras diferentes y específicas.

El aforismo último no deja claro si Dios se reduce sin residuo a las manifestaciones cósmicas y no es sino el principio de realidad de lo que ocurre, o si trasciende el mundo, y, pese a su «mezcla» con los acontecimientos, conserva su esencia propia y específica. La contestación a estas cuestiones la tenemos en los siguientes fragmentos:

[43] Platón alude a esto, *Critias* 109 b: θεοὶ οἷον νομῆς ποίμνια ἡμᾶς ἔτρεφον, πλὴν οὐ καθάπερ ποιμένες πληγῇ νέμοντες, ἀλλὰ πειθοῖ οἷον οἴακι (ver οἰακίζει de Heráclito Fr. 64) τὸ θνητὸν πᾶν (ver πᾶν ἑρπετὸν de Heráclito Fr. 11) ἐκυβέρνων. Poco antes de la cita del Fr. 11 en el *De mundo* hay unas palabras que derivan claramente del Fr. 114 de Heráclito (400 b 27-31).

[44] Sobre la relación que establece Heráclito entre «dios», *Logos* y el «fuego», y la importancia de tal cuestión para él, es algo que desconocemos.

[45] Ver *Frühgriech. Denken*, 237-50. El argumento paleográfico de que πῦρ pudo fácilmente caer detrás de περ, pero que no hay razón para que lo haya hecho ἔλαιον, es trivial frente a las razones objetivas a favor de completar con «aceite». Pues todo el que esté familiarizado con manuscritos griegos (o que preste atención a sus propias erratas) puede aportar un montón de ejemplos de omisiones de palabras sin motivo.

[46] La cualidad específica («olor») y el nombre o concepto («recibe el nombre») son los *principia indivuationis*.

[47] Ver el último verso de *Las Traquinias* de Sófocles.

(108) Ninguno de los hombres a los que he oído llegó a conocer que hay algo sabio separado de todo.
(32) Lo único y sólo sabio se deja y no se deja llamar Zeus (¿vida?).

Hay pues, según Heráclito, un espíritu puro («lo sólo sabio») que puede identificarse, en cierto sentido, con Zeus, y ese intelecto tiene existencia propia más allá de la naturaleza y del mundo. Esa es justamente la solución que podríamos esperar de acuerdo con su doctrina de los estratos[48].

Hemos visto su teoría de las oposiciones como forma de manifestación de todo suceso, su teoría de *Logos* como norma de los acontecimientos, de Dios como su esencia, y, por último, de la inteligencia que existe por sí misma. Hemos podido también adivinar cómo estas poderosas y agudas doctrinas son capaces de dar al hombre una actitud nueva y positiva en este mundo inquieto y escindido. Aun cuando no se nos impongan preceptos concretos, es ya importante aprender a conocer a Dios como el «sentido» rector que produce, con necesidad objetiva, las duras contradicciones sin las que no hay vida y que, no obstante, da unidad y harmonía a todo, gracias precisamente a esas contradicciones. Ahora vamos a examinar algunos aforismos que tratan más directamente de la existencia personal y que, de algún modo, se refieren a la orientación práctica de la vida. Tales aforismos están muy lejos de formar un sistema cerrado de ética; en ellos se entiende el hombre no tanto como un ser especial, cuanto como una parte del cosmos, de manera que la antropología y la cosmología no están separadas y, cuando se intentan buscar explicaciones sobre el mundo, se hace tanto por un interés por el hombre como por progresar en la ciencia física.

Como hemos visto (antes p. 355 y 361 s.), para Heráclito, es el alma, o la vida, un fenómeno de la transición de lo bajo a lo alto y de la transformación del «agua» en «fuego». La vida se alimenta de vapores ligeros y luminosos que introducimos con la respiración y la alimentación y que de nuevo eliminamos; de la misma manera que los astros recogen en recipientes su parte de los vapores ardientes cósmicos, sosteniendo así su fuego (A 12). De este modo, cada hombre que piensa es, por así decir, una diminuta estrella. Pero como está desterrado en el nivel sombrío de las proximidades de la tierra, lejos del sol puro y lejos incluso del brillo deficiente de la luna, su composición está enturbiada y aguada. Cuando más puro y claro arda el fuego del alma, tanto más valioso y eficaz será (118):

Alma seca: la más sabia y mejor.

De este principio, se deriva una aclaración lateral acerca del fenómeno de la embriaguez (117):

Un hombre que se emborracha se deja conducir por un muchacho inexperto; camina inseguro, sin saber hacia dónde, pues su alma está húmeda.

[48] Anaxágoras, más joven que Heráclito, postuló un «espíritu» que no se mezcla con las cosas (59 B 12). Pero ya antes que Heráclito Jenófanes habló de un dios puramente espiritual que mantiene al mundo en movimiento y, sin embargo, es exterior al mundo (ver antes p. 314); Heráclito sin duda había «oído» esas «palabras» (ver Fr. 40), pero aquí las ignora. Evidentemente la doctrina teológica de Jenófanes le parece insuficiente en comparación con la suya.

En el texto original, quizás el hombre adulto servía de media proporcional entre el niño inexperto y el sabio maduro, y la sobriedad entre la embriaguez y la claridad divina. En comparación con la intuición del alma que arde con fuego puro, el pensamiento sobrio de la vida ordinaria es como la torpeza del beodo que «no sabe a dónde va» [49].

En nuestra alma arde, pues, una parte del fuego celeste, que debemos mantener puro; en ella vive una parte de la vida cósmica con la que debemos mantener consonancia. En tanto nuestros sentidos están abiertos y vigilantes, y la respiración del fuego entra en nosotros, somos como carbones incandescentes rodeados por fuego (A 16, 129 s.). Heráclito pone todo su énfasis en la comunicación con lo universal (ver antes p. 355 s.). En la primera página de su libro, escribió (2):

> Se debe seguir lo común; el sentido *(Logos)* es común y, sin embargo, muchos viven como si tuvieran un entendimiento propio.

Y, más adelante, leemos:

> (113) Ser racional es común a todos.
> (89) Los despiertos tienen un mundo común.

Por el contrario, en el sueño uno se aparta y se refugia en un mundo privado, extinguiéndose la memoria, que es la portadora de la continuidad (B 1, A 16, 129), y quedando libre el juego de los sueños arbitrarios e irracionales.

Heráclito exige del hombre claridad racional y despierta, y veracidad (Fr. 112), y esto significa para él estricta adaptación a lo universal. Sólo es nuestro discurso racional, y por lo tanto válido y eficaz, si está de acuerdo con la verdad y la realidad envolventes (114):

> Se debe hablar con razón, y, de ese modo, asegurarse de lo que es común a todos, como un estado con su ley fundamental; e incluso de modo más seguro, pues todas las leyes humanas se alimentan de la divina, pues ésta tiene el poder que quiere: se extiende a todo y más allá de todo[50].

El concepto de «ley» es, en griego, más estricto que entre nosotros: la palabra *nomos* designa una norma fundamental (p. e., «constitución»), a diferencia de una regulación de una cuestión concreta. La concepción de una «ley divina» aparece, aquí, por vez primera, entre los escasos restos que nos

[49] Platón dice en el *Fedón* 79 c y 82 d de los que están sumergidos en el mundo, que son como borrachos y no saben a dónde van.

[50] El texto original griego subraya, mediante un paralelismo, la importancia de las relaciones de las que trata: las expresiones «con razón» y «lo común» suenan casi igual (ξὺν νόῳ y ξυνῷ), y las palabras «razón» y «ley» sólo difieren en una letra (νόῳ y νόμῳ, ver Platón, *Lyes* 12, 957 c, 5-7). El sentido del pasaje y la omisión del artículo muestran que χρή subordina a λέγοντας. Lo «común a todos» es «ser racional» (Fr. 113); y los que ya hablan racionalmente no necesitan ser amonestados a reforzar (en palabras y pensamiento) su racionalidad. La construcción es más bien como la de Esquilo, *Prom.* 659 s. (τί χρὴ δρῶντ' ἤ λέγοντα δαίμοσιν πράσσειν φίλα): uno se hace más fuerte y seguro, *mediante* un discurso racional.

quedan de la literatura griega arcaica, que los accidentes de la destrucción y la conservación han dejado pasar a través de milenios.

La multiplicidad de constituciones y la diversidad de ordenaciones legales en los estados soberanos, tanto griegos como extraños, sugería la idea de una ordenación superior de la que derivan las leyes humanas concretas («se alimentan»). Incluso el uso inmoral del poder legítimo conduce al postulado de normas subordinantes y divinas (Sófocles, *Antig.* 77)[51]. Heráclito entiende por «ley divina» la ordenación universal del mundo y la justicia (p. e.. Fr. 94) que ha descubierto (p. e., Fr. 102 y 80), y esa ordenación es y tiene «sentido». Sólo el que «habla con razón» habla y piensa rectamente en el sentido del orden global, mientras que cualquier desviación de la razón conduce el discurso a lo vacío e irreal y lo deja sin fuerza[52]. Para elevarse a la idea de la ley divina nos ayuda de nuevo Heráclito con el método de la doble proporción. De la misma manera que la constitución de un estado suprime los intereses individuales y destructivos de sus componentes, reuniendo a los individuos en una comunidad organizada, así también la ley divina está más allá de las distintas ordenaciones humanas (individuo/ley = ley individual/ley divina). Sólo la ley del estado da fuerza y estabilidad a una comunidad, y una ruptura de la constitución conduce a la decadencia de la ciudad, como cuando el enemigo rompe las defensas (44):

> El pueblo debe luchar por la ley como por las murallas.

No debe tolerarse la transgresión de la ley, pues de lo contrario proliferará (43):

> Es más urgente extinguir la arrogancia que el fuego[53].

Sólo el que conduce su vida según la ley general está seguro, y es fuerte y libre. Por el contrario, la peculiaridad somete a su portador a su correspondiente distinto peculiar, para bien y para mal (119):

> El carácter *(ethos)* es para el hombre su destino *(daimon).*

[51] Por encima de las normas legales concretas está la ley en sí, cuya fuente y garante, según Hesíodo, es Zeus (introducción de *TD,* ver p. 120); Hesíodo también elaboró una teoría, según laa cual todo poder (legítimo) está al servicio de Zeus (ver antes p. 108 s.).

[52] Constatamos que no se menciona en ningún sitio la existencia de una voluntad persistente a favor de la justicia y la ley, mientras que continuamente se habla del pensamiento y el lenguaje coherentes. La «voluntad» es una idea que falta como tal en el horizonte espiritual de la Grecia arcaica y clásica; lo que nosotros llamamos así estaba espontáneamente incluido en los actos intelectuales y estados afectivos de los que derivan las acciones. Por eso no existe un sustantivo que designe la «voluntad», sino sólo otras palabras que la implican, como p. e. βουλή, «plan, proyecto» (pero también «consejo», etc.), μένος, «impulso» (además de εὐμενής, «benevolente»), θυμός, y otras muchas; hay que añadir verbos como el épico μήδεσθαι, «dispensar a alguien algo». Los verbos más próximos a «querer» son βούλεσθαι, «desear» (también con deseos utópicos), y ἐθέλειν, «comprometertse libremente en», y «ser capaz de» (p. e. *Il.* 21, 366, Heráclito Fr. 32).

[53] La metáfora de la extinción puede ser empleada por Heráclito en buen sentido, pues el fuego no sobrepasa sus medidas (Fr. 94). Ver K. Freeman, The Presocratic Philosophers (Oxford, 1946), 127.

Otros peligros que amenazan al hombre vienen de su *Thymos*, el órgano de los deseos, sentimientos y estados de ánimo (85):

> Es difícil luchar contra los deseos *(thymos)*, porque ponen al alma (vida) en juego, en lo que quieren[54].

Además, muchos de los deseos están en conflicto entre sí. Frente a la queja habitual acerca de la impotencia (ἀμηχανίη) del esfuerzo humano, cuyo éxito o fracaso está en manos de los dioses (como en Teognis, 139 s.: «no hay nadie entre los hombres que consiga lo que se propone»), frente a esa queja banal, dice Heráclito (110):

> No sería bueno para el hombre que consiguiese todo lo que se propone.

Muchos están afectados con la «enfermedad sagrada» (epilepsia) del prejucio (Fr. 46), y muchos toman sus errores de modo tan serio como «los niños sus juguetes» (Fr. 70; ver A 1, 3). No es pues de admirar que nuestra vida juegue con nosotros arbitrariamente, según las reglas artificiosas de un juego (52):

> La vida es un niño que juega al juego de damas; un niño porta el cetro[55].

Heráclito desprecia las opiniones de la mayoría. Lo «general» de lo que habla (Fr. 2 y 114) es una afirmación de validez universal objetiva, no el juicio subjetivo de la mayoría (49);

> Uno es mil para mí, si es el mejor.

En tiempos de Heráclito, Éfeso fue gobernada por la comunidad de ciudadanos de pleno derecho, es decir, los varones de las familias establecidas y con bienes raíces. Tal constitución se basaba en el supuesto de que se forma por sí mismo un liderazgo, mediante la intuitiva subordinación de la mayoría a un hombre destacado. Heráclito dice (33):

> También es ley seguir el consejo de uno[56].

[54] Sobre ὠνοῦμαι «quiero comprar» (como δίδωμι, «ofrezco») ver Heródoto 1, 69; sobre ὠνοῦμαι y θυμός unidos, ver Heródoto 1, 1, 4. Ψυχή en este contexto sólo puede significar «vida»; ver p. e. *Il.* 9, 322; Hesíodo, *TD* 686, Heródoto 1, 24, 2 (así también lo entiende Aristóteles, *Pol.* 1315 a 30 en conexión con a 26), y sólo así se justifica γἄρ. El contraste entre «cuerpo» (palabra que no está en los fragmentos) y «alma» es ajeno a Heráclito; ψυχή comprende tanto la vida física (Fr. 12) como la espiritual (Fr. 45). Ver W. J. Verdenius, *Mnemosyne,* serie III, 11 (1943), 115 s.

[55] Por lo que conozco, αἰών en la literatura arcaica se refiere sólo a la existencia, la vida o el destino del individuo; así en un pasaje de Píndaro (*Ist.* 3, 18) semejante al aforismo de Heráclito: αἰὼν κυλινδομέναις ἁμέραις ἄλλ' ἄλλοτ ἐξάλλαξεν. Por lo demás, el fragmento, cuyo contexto desconocemos, es susceptible de interpretaciones diversas.

[56] A los fragmentos 49 y 33 alude Aristóteles en *Pol.* 3, 1248 a 3-15 y b 27 s. (εἷς τοσοῦτον διαφέρων... κατὰ τῶν τοιούτων οὐκ ἔστι νόμος, αὐτοὶ γάρ εἰσι νόμος... πείθεσθαι τῷ τοιούτῳ πάντας); y después habla del ostracismo (a 17-22); ver Heráclito Fr. 121; ver también Platón, *Gorgias,* 490 a.

Pero también puede suceder fácilmente que la masa de mediocres no deje emerger ninguna personalidad sobresaliente. Sobre un acontecimiento, del que por otra parte no sabemos nada, hace Heráclito el siguiente comentario sarcástico (121):

> Los efesios harían bien en ahorcarse uno tras otro y entregar el gobierno a los niños; pues desterraron a Hermodoro, el hombre más valioso de ellos, diciendo: «que nadie entre nosotros sea el mejor, y si lo fuese, en otra parte y con otros».

Una leyenda hace por cierto que el tal Hermodoro jugase un importante papel «en otra parte y con otros». El hecho de que el derecho romano se constituyese bajo una fuerte influencia griega, dio pie a la historia según la cual Hermodoro habría ayudado a los decenviros a crear la ley de las doce tablas. De la multitud, no espera Heráclito nada bueno. Su limitada capacidad sólo les permite una instrucción limitada (104):

> ¿Qué clase de inteligencia y entendimiento tienen ésos? Dan crédito a los cantores del hombre común y toman por maestro a la masa, y no saben que la mayoría es mala y los pocos buenos.

Con los «cantores del hombre común» alude Heráclito a los rapsodas épicos, pues, en su tiempo, la vieja epopeya se había convertido ya en bien público. Acerca de las competiciones públicas en las que se recitaban las obras de Homero, Arquíloco y otros poetas, observa (42):

> Homero merecería que lo echaran de los concursos a garrotazos, y Arquíloco también[57].

Acerca de la existencia sin valor alguno de muchos en la secuencia cíclica de las generaciones[58], dice Heráclito (20):

> Nacidos, quieren vivir para llegar a la muerte, y dejar hijos que también lleguen a la muerte.

Es una feroz inversión de la afirmación corriente, según la cual, el hombre quiere prolongar su vida en sus descendientes. Según la ley de la unidad de los contrarios, el despertar de una nueva vida contribuye al objetivo de que la muerte no muera.

Pero la mirada del filósofo tiene perspectivas distintas de las que tiene la plebe (Fr. 87): la muerte no es el fin (27):

> A los hombres espera, cuando mueran, lo que ni esperan ni imaginan.

[57]La palabra «rapsoda» suena como «garrote» en griego, y de ahí la idea errónea de que los rapsodas marcasen el ritmo con un palo (ver Píndaro, Ist. 4, 38). El Fr. 17 se dirigía contra Arquíloco (ver antes p. 349).

[58] El «círculo de la existencia» se cierra, según Heráclito, cuando el contraste de las generaciones se mueve un escalón en el esquema estándar, es decir, cuando el hijo, a los treinta años de haber sido engendrado por su padre, es, a su vez, padre de un hijo (A 19, y *Frügriech. Denken,* p. 251 s.).

Y, cuanto más noble la muerte, más elevado lo que la sigue (25):

A muerte mayor, mayor herencia.

A quien le golpea la guerra, «padre y rey de todo» (Fr. 53), le corresponde la máxima dignidad (24):

A los que caen en la guerra, honran los dioses y los hombres.

Los honores son mucho más valiosos que los objetos físicos. Son espíritu vivo y no cosa transitoria; se renuevan como una corriente eterna (29):

Los mejores eligen una cosa con preferencia a todo, la gloria imperecedera, antes que las cosas mortales; pero la masa devora todo como ganado[59].

El tema principal de la doctrina de Heráclito acerca de la vida parece ser el paso de lo individual a lo universal, de la arbitrariedad al orden, del placer animal al valor espritual, del pensamiento superficial de la mayoría a la visión profunda de los mejores; un impulso hacia una realidad más plena y poderosa, hacia la que podamos orientar nuestro discurso y nuestra acción.

Algo parecido ocurre con la religiosidad de Heráclito. Se escandaliza de los rituales comunes del culto, porque se quedan en la superficie. La realidad de lo divino no es tan fácil de captar como se piensa, porque:

(86) por extrañeza[60] se sustrae al conocimiento.

Era uno de los deberes del «rey» de Éfeso presidir los festivales de los misterior de Deméter Eleusina (A 2). Es comprensible que Heráclito renunciase, porque no aprobaba tales ritos (14):

Los misterios, que se han generalizado entre los hombres, no se celebran de modo santo.

Tuvo que parecerle blasfema la pretensión de acercarse al dios por la presencia ante la exhibición de objetos sagrados. Las acciones externas no abren el santuario del espíritu.

Tampoco el entusiasmo irracional conduce a Dios. Heráclito pronuncia duras palabras contra los «magos, bacantes, ménades y visionarios» (Fr. 14). El éxtasis y la extravagancia no sustituyen el conocimiento racional. El poderoso dinamismo de su doctrina y la elevada vitalidad que predicó no tenían nada en común con los fanatismos. Sólo tiene palabras de burla para las salvajes celebraciones dionisíacas, cuyos rituales pretendían elevar la agitación turbia de las pasiones a la dignidad de lo religioso (15):

Si no fuera por Dionisio por el que celebran la procesión y cantan himnos al miembro vergonzoso, su acción sería absolutamente desvergonzada. Pero Dionisio, por el que enloquecen con desenfreno, es también el Hades.

[59] Ver Fr. 4 y 9, más arriba p. 359.

[60] El contexto, en Plutarco, nos mueve a esta interpretación (ver Fr. 18).

Cuando el hombre se equivoca tan groseramente, puede muy bien ocurrir que la doble naturaleza oculta de las cosas, la unidad de los opuestos, lo corrija sin que se dé cuenta. Con tono triunfante y sarcástico, indica Heráclito que las fuerzas potentes de la procreación no son sino muerte y podredumbre[61]; sólo los locos pueden continuar embriagados, celebrando su propia disolución.

La religión griega y el culto griego son, según Heráclito, falsos, porque se busca a Dios donde no está. Dios no es nada concreto, sino que consiste en la tensión creadora y reconciliadora de toda transformación y oposición, que nuestra vida encuentra cada día y cada hora; es lo que vivimos y lo que morimos[62]. Y, sin embargo, la mayoría de los hombres no ve el lado auténtico, puro y racional de las cosas, sino que se hunde, cada vez más, en lo sucio del más acá (ver antes p. 359). Incluso las acciones pretendidamente religiosas les conducen a contagiarse con la mundanidad, en vez de liberarse de ella. Para limpiar la culpa de sangre, el homicida sacrifica un cerdo y se lava con su sangre (5):

> Se purifican untándose con nueva sangre; como si el que está en el barro con barro se lavara; parecería loco si alguien reparase en la acción[63]. Rezan a las imágenes de los dioses como si hablasen con las casas, pues no sospechan siquiera lo que son los dioses y los héroes.

Quien se somete a ese rito de purificación se asemeja a los cerdos que se revuelcan en el lodo (antes p. 359); y quien ruega a las imágenes confunde cosas muertas con dioses y héroes. Incluso honran a cuerpos sin alma en las tumbas, con ofrendas y plegarias, y los llaman «héroes». Pero (96):

> Los cadáveres son desecho y han de ser tirados como estiércol.

La humanidad se aferra a lo que se da de modo inmediato; no saben ni aprender lo que verdaderamente importa (antes p. 349-51). Se satisfacen con meras palabras, pues piensan que ellas agotan la realidad. Pero Dios, que anuncia la verdad, habla de otro modo (93):

> El señor del oráculo, en Delfos, no dice nada, ni oculta nada: indica.

Apolo «indica», «señala», y el oyente debe traducir lo indicado. Como la misma realidad, a veces, los oráculos son dobles, porque aúnan los contrarios.

También la enseñanza de Heráclito, el «oscuro», es embrollada como el oráculo délfico. El metafísico no puede comunicar apropiadamente lo que ha conocido y sólo lo indica. La realización corre a cargo del que comprende por sí mismo, si puede.

La doctrina de Heráclito sobre el «sentido», el *logos*, exige nada más y nada menos que una decisiva transformación. Una de sus muchas paradojas radica

[61] Ver Fr. 20, antes p. 368.

[62] Fr. 67 (antes p. 363 s.) y 62 (antes p. 352).

[63] Es decir: parecerá un loco el hombre que se someta a tal rito: intentar lavar el barro con el barro. Sobre la estructura lingüística del fragmento, ver *Frühgriech. Denken*, p. 77 s.

en que las inconmensurables profundidades que abre comienzan inmediatamente en la misma superficie de la experiencia diaria (ver A 9), la superficie que hay que perforar es como la piel, y sea cual sea el lugar elegido tocamos enseguida con la esencia del mundo. El verdadero conocimiento no hace violencia al testimonio de los sentidos y no consiste en una huida del mundo hacia una lejanía vacía. Afirma lo que existe porque comprende su sentido. El ser de las cosas es comprendido, de nuevo, como proceso y transformación. También nuestro yo es un proceso y no una cosa, y por él nos comunicamos permanentemente con la vida del universo. Así, experimentamos, en nosotros mismos y por nosotros mismos, la unidad del todo y su legalidad. Pero la ley de la unidad se llama contradicción. Todos los opuestos conservan una dureza sin mengua; lo alto lucha con lo bajo, la justicia con la injusticia, la vida con la muerte, pero la tensión con la que chocan y se excluyen descubre una oculta harmonía, que los atrae y los ata. Con tal saber, actuamos y sufrimos con mayor conciencia y seriedad, con más fuerza y dignidad. En el conflicto y la transformación no vemos ya la brutal violación de la paz, sino la huella del dominio significativo de la única y unificante fuerza creadora. El conflicto amargo, incluso si perecemos físicamente en él, se convierte en juego, en tragedia, alegre y temible.

El trágico Sófocles fue seguidor de Heráclito y su legítimo heredero. No hizo suya, naturalmente, la estructura dogmática de su doctrina, pero sí su espíritu y su voluntad. Es heraclítea la rudeza de la tragedia de Sófocles, que no reconoce otra solución de los conflictos que la convicción del héroe, forzada por la catástrofe, de la inevitabilidad del conflicto y la catástrofe. Es heraclítea la recia ira de los personajes, la dureza del destino y de los dioses y, después del juego de las fuerzas de la aniquilación, la declaración: «Nada ha sucedido que no sea Zeus»[64].

En el campo de la filosofía, la doctrina de Heráclito, después de influir, de uno u otro modo, en todos los pensadores, experimentó una tardía resurrección en la Stoa. En su renovada forma estoica, conquistó a los conquistadores de la humanidad, a los ciudadanos, senadores y emperadores romanos, y se incorporó al naciente cristianismo. En las palabras iniciales del cuarto Evangelio: «En el principio era el *Logos*», la filosofía de Heráclito habla todavía hoy, desde los púlpitos.

[64] Los elementos heraclíteos en la tragedia de Sófocles merecen una investigación detallada.

VIII

El final de la lírica arcaica

1. LA POESÍA DEL PERIODO DE TRANSICIÓN

Aproximadamente por los mismos años en los que, en el este asiático de cultura griega, el solitario Heráclito vertía su doctrina poderosa en palabras que resuenan a través de los siglos, se representaban en Atenas, ante el pueblo reunido, en el sitio donde tenían lugar las danzas sagradas de Dioniso, las primeras tragedias de Esquilo.

Dos factores muy diferentes colaboraron en la aparición de la tragedia: la lírica coral, género eminentemente literario, y la danza mímica, de carácter no literario. Ambos elementos se conjugaron sobre la base del culto a Dioniso. Al servicio del dios se representaron piezas coloristas y desenfadadas para diversión del pueblo y como parte del culto en honor del dios de la fuerza generadora de plantas, animales y hombres. Al servicio del mismo dios, y de los otros, se había desarrollado la lírica coral, que ya desde el principio había tenido un carácter religioso y casi litúrgico. El poema no era simplemente recitado, sino cantado, apoyando su contenido mediante mímica y danzas simbólicas. De este modo, ya había en ese género artístico un núcleo dramático[1]. Se desarrolló rápidamente, sobre todo porque en el contexto dionisíaco se produjo la competencia entre la lírica coral y las farsas místicas. Primero, según el modelo de la danza mímica, se destacó un individuo del coro para asumir un determinado papel; en correspondencia, el coro perdió su carácter neutro y empezó a representar un grupo determinado de personas. Después, se insertaron diálogos[2] recitados entre las secciones cantadas y bailadas. Y aumentó el número de actores. El cruce entre un arte noble, de consolidada tradición, y la representación ligera, ingenua y popular, resultó singularmente afortunado.

La tragedia de Esquilo pertenece, por tema y por cronología, al ámbito de este libro, pero una exposición adecuada desbordaría el plan previsto de la obra. Por eso, dejaremos de lado la tragedia y estudiaremos a Teognis, Píndaro y Baquílides, últimos representantes de la lírica del periodo arcaico, ya en el umbral de la época clásica. Los tres son accesibles porque conservamos numerosos y extensos textos originales, pero uno de ellos, Baquílides, no tiene

[1] Una de las odas corales de Baquílides (18), compuesta en una época en la que la tragedia ya estaba establecida, da la impresión de representar, de modo póstumo, una etapa intermedia entre la lírica coral y la tragedia; el coro, representa, alternando las estrofas, a los ciudadanos de Atenas y a su rey Egeo, padre de Teseo. Es un paso hacia un posible drama lírico; pero no podemos asegurar que la evolución efectiva de la tragedia tuviese lugar de ese modo.

[2] Los versos de la tragedia no eran entonados como el lenguaje ordinario, sino recitados con una modulación especial. Esto se demuestra a partir de las cuatro cesuras del trímetro, que una investigación cuidadosa puede rastrear.

especial significación para la historia del pensamiento y el sentimiento griegos. Para una primera aproximación a la figura de los otros dos poetas en ese tiempo de crisis, deberemos volver a Simónides, de quien nos hemos ocupado anteriormente.

Simónides era cuarenta años mayor que Píndaro, y, sin embargo, fue, con mucho, un espíritu más moderno, trabajando conscientemente el camino del futuro. Con gran lucidez, procedió a una revisión racional de los ideales señoriales y las actitudes vitales. La voluntad orgullosa de poder debía dejar paso a una más tranquila naturalidad, y la dignidad arrogante ser sustituida por la decencia burguesa. Fuera del sueño de una ascensión hacia alturas divinas, y fuera de la pesadilla de un descenso a la nada, aparecía con plena conciencia un nuevo tipo de humanidad que era capaz de reconocer, en su limitación, una dignidad propia e irrenunciable. Por el contrario, en Píndaro sobrevivían los antiguos planteamientos impugnados por Simónides; es más, encontraron en él su expresión más perfecta. Y, sobre todo, Píndaro trató esos temas con una obviedad intemporal, eludiendo siquiera la mera consideración de las nuevas ideas que, entretanto, progresaban imparables. Teognis, por último, está situado cronológicamente entre Simónides y Píndaro. Su libro da testimonio de una amarga defensa de lo viejo frente a lo nuevo, que no comprende. Sólo ve el desgarro que la ruptura espiritual y social trae consigo, y se revuelve contra ella sin mucha esperanza de triunfo. Indignación airada, burla desdeñosa y astucia pusilánime son sus débiles armas. Pero, en esta amplia disputa sobre cuestiones sociales y morales, salen a luz muchas cosas dignas de interés.

2. TEOGNIS

La obra que la tradición nos ha legado bajo la autoría de Teognis, consta de una secuencia laxa de poemas y máximas de carácter elegíaco. La mayor parte comprenden sólo unos pocos dísticos, y muchos se reducen a un único pareado. El contenido se puede resumir con tres rasgos: glosas a acontecimientos contemporáneos, consideraciones filosóficas sobre la vida y asuntos personales. Los poemas de contenido político muestran, en general, un sombrío y amargo resentimiento contra el curso de los acontecimientos, mientras que su filosofía de la vida es en parte moralista y en parte utilitaria. El estilo es menos filosófico y especulativo que práctico y realista; sin embargo, predominan los planteamientos generales y más bien vagos. Sólo hay algo bien concreto en sus escritos, el ambiente de los banquetes, tema de muchos poemas, por constituir el marco normal de recitación de aforismos y máximas de carácter poético, que predominan en la colección. En muchos de ellos, aparece un muchacho llamado Cirno, término de la interpelación. El tema básico del libro es el del hombre maduro, Teognis, que transmite al hermoso y joven Cirno, hijo de Polipao, la sabiduría de sus antepasados y su propia experiencia, y, de paso, hace públicas, para utilidad general, esas enseñanzas. El amor entre un hombre y un joven había pasado a ser, en la sociedad aristocrática, un factor esencial de educación. Muchas de las piezas de carácter personal son de naturaleza erótica[1].

Teognis no escribió su libro de un tirón, sino que fue creciendo a lo largo de los años; así pueden explicarse las contradicciones incluso en las partes auténticas. Fue escrito entre los finales del siglo sexto y el principio del quinto, en Megara, pequeña ciudad, pero no sin importancia, vecina de Atenas. Al componer su obra, Teognis se apropió, con seguridad, de aportaciones de otros en el curso de los banquetes, e incluso incorporó a su libro citas de otros libros conocidos. Además, se añadió nuevo material después de él, en parte procedente de tradiciones, paralelas y, en parte, de nueva producción. El objetivo del libro y su laxa estructura invitaban a este enriquecimiento por adiciones sucesivas. Acotar la aportación auténtica de Teognis es imposible. Teognis no era un gran pensador ni un gran artista, pero tiene algo que ofrecer al aprovecharse el conservador poeta de una tradición bien desarrollada. El valor histórico de la colección es considerable, porque en ella percibimos claramente, en diversas voces, el espíritu de una época de transición, y

[1] Sobre el estilo, construcción, contenido y espíritu de la obra en general, ver luego p. 382, 383-86, 395-98 y *passim*.

tampoco es despreciable su valor humano. Encontramos entre sus dichos muchas fórmulas efectivas, observaciones interesantes y frases agudas que vale la pena meditar. Entre esas voces, algunas nos llegan directamente al corazón[2].

Según el procedimiento de los rapsodas homéricos, empieza Teognis su obra con un ruego a Apolo y un breve himno de alabanza al dios; después, se dirige a Ártemis, y, en tercer lugar, a las Musas y las Gracias. A éstas, atribuye este dicho que sirve de lema (17):

> Lo bello nos es amado, y no es amado lo no bello.

El verso no es tan trivial como parece, pues en el «ser amado» está implícito, según un antiguo uso lingüístico, que la conducta está en correspondencia con el sentimiento, y con «lo bello» también se alude a la belleza moral. Así pues, el lema que da el tono al libro significaría algo así: «Amo lo bello y mi corazón está por las nobles acciones; detesto lo innoble»[3].

El autor se presenta ante el lector (19):

> Oh Cirno, pongo mi sello en estas palabras / de lecciones de vida[4], que nadie robará. / Ni nadie aminorará lo bueno que contienen. / Todos dirán: «Es un poema de Teognis / el de Mégara, conocido en todo el mundo.» / Sólo que en mi patria no agrada a todos. / Nada tiene de extraño, hijo de Polipao: tampoco Zeus / agrada a todos cuando manda la lluvia o la detiene. / Pero a ti, Cirno, te enseñaré lo que, de muchacho, / me enseñaron los hombres de bien.

El «sello» es el nombre del autor que Teognis pone deliberadamente en boca de su público, de manera que constituya un elogio indirecto de sí mismo[5]. Ese sello, en tanto que componente del mismo texto y, por lo tanto, difícil de suprimir, habría de protegerlo de los plagiarios que quisieran apoderarse de partes o del todo. Además, el texto original, por su calidad, se afirmaría victoriosamente contra cualquier modificación que, en opinión del autor, sería un empobrecimiento[6]. Teognis vio también los peligros a los que estaba expuesto un libro de esa naturaleza. Su esperanza se vio sólo parcialmente cumplida.

Las enseñanzas dirigidas a Cirno se inician con una advertencia fundamental (29):

> Sé razonable: no fuerces los honores, éxitos *(aretai)*, ni riquezas, / mediante actos innobles o vulnerando el derecho.

Se debe actuar a la luz de la razón, sin dejarse arrastrar por el deseo de grandeza, consiguiendo metas elevadas con medios sucios o menoscabando

[2] Ver el pasaje discutido anteriormente, p. 295 s. (Vs. 373-92).

[3] Sobre el «amor a lo bello», ver luego p. 392.

[4] σοφιζομένῳ es intraducible.

[5] Lo mismo había hecho el autor del himno a Apolo (V. 172 s.; la semejanza es más amplia, ver F. Jacoby, *Berl. Sitz.-Ber.* 1931, 115, nota 1), y también Alcmán (ver antes p. 161 s.).

[6] Este parece ser el significado de esas palabras. Para los filólogos modernos no es una tesis extraña: nuestro criticismo se basa en el axioma de que la mejor variante es precisamente la que escribió el autor.

derechos ajenos. Los deseos de un hombre ambicioso pueden dividirse en tres clases: «honores», es decir, cargos, dignidades y distinciones; «*aretai*», es decir, cualidades sobresalientes que se prueban en las realizaciones y que la sociedad reconoce según su mérito; y, finalmente, «riquezas»[7]. Todavía Aristóteles plantea la cuestión de si honores, *areté* o riqueza constituyen el fin de la vida (*Et. Nic.* 1. 5). Teognis acaba de decir (28) que las doctrinas que él transmite se las han enseñado hombres «buenos», es decir, hombres sobresalientes de las clases altas. Cirno debe aplicarse a recibir esa educación (31):

> Es esto lo primero; y después no comercies con hombres / malvados, sino mantente unido a los buenos. / Bebe con ellos, come con ellos y con ellos siéntate. / Procura agradar a los que tienen poder. / Pues aprenderás lo noble de los nobles; mas si te unes / a los malos, perderás lo que hay en ti de razonable. / Atiende el consejo, frecuenta a los buenos y comprobarás, / un día, que aconsejo bien a mis amigos.

He aquí una clara confesión a favor de una forma de vida basada en un estrato social, una filosofía que considera evidente que son los «buenos» los que tienen el poder y que sus ideas son las correctas.

Los consejos que siguen son un aviso frente a la revolución y la catástrofe. El primero alude a una tiranía que se apoya en la masa de los descontentos (39):

> Cirno, está la ciudad preñada. Temo que parirá / al vengador que nos haga pagar las locuras. / Pues los ciudadanos están sanos, pero los jefes / van al abismo, donde nos espera la desgracia.

El segundo (43 s.) lamenta el progreso de la disolución: la arrogancia, avaricia y egoísmo de los «malos» crece constantemente, y los juicios no son honrados; la lucha de partidos, el asesinato político y la tiranía acechan.

El poema siguiente muestra otro escenario: el gobierno de los «buenos» ha sido derribado (53):

> Nuestra ciudad es aún, Cirno, una ciudad, pero su pueblo / es otro. Los que no conocían el derecho ni las leyes, / y cubrían su desnudez con viejas pieles, / comiendo fuera como los ciervos en el monte, / son los «buenos» ahora; y los nobles de antes / son ahora chusma. ¿Quién lo soportaría? / Todos engañan a todos, y se ríen; la memoria[8] / les falta para distinguir lo malo de lo bueno. / A ninguno de tales ciudadanos hagas, de corazón, / tu amigo, Cirno, sea cual sea el motivo. / Aparenta amistad con todos con la lengua, / pero no te comprometas seriamente en empresa / importante, porque conocerás sus

[7] Ver en el nuevo fragmento de lírica coral examinado en la nota 22 de la p. 296 la misma lista de tres tipos de impulso que pueden apartanos de una vida virtuosa.

[8] γελᾶν en griego antiguo y moderno puede significar «engañar»; en Esparta alguien me dijo: νὰ μήν σε γελάσῃ, «que nadie te engañe». En lugar de γνώμας he escogido μνήμην, por la repetición de 1114, lo que proporciona un mejor sentido (ver 112; Herod. 5, 72, 2; y expresiones tales como μνησικακεῖν y ἀμνήστεια). Como μνήμη ἀγαθῶν es aproximadamente como χάρις (ver Eurip. *Alc.* 299), la frase μνήμην εἰδέναι puede interpretarse como χάριν εἰδέναι. Sobre la difícil lectura de γνώμας, ver B. Snell, *Ausdrücke für den Begriff des Wissens* (Berlín, 1924), p. 34, nota 4.

maneras miserables: / si quieres hechos, no puedes confiar en su palabra; / son engaños, astucias y mentiras las artes / que utilizan, como los que no tienen nada que perder.

La clase baja de antes ha conseguido los derechos de ciudadanía, y, con ello, la mayoría y una posición dominante en la comunidad. Eran agricultores y granjeros, artesanos y pescadores; pero Teognis los describe como pastores vestidos de pieles de cabra y seres animalescos sin idea del derecho y la ley[9]. Ignoran también las reglas de los intercambios tal como estaban en vigor en los círculos que hasta ahora controlaban la vida política y social. En lugar de eso, cada uno busca sacar, sin escrúpulos, las mayores ventajas.

¿Cuál es la actitud de Teognis ante la nueva situación? ¿Hacer un llamamiento a la unión de los realmente «buenos» para luchar sin cuartel contra el odiado régimen? ¿Advertir seriamente a Cirno para evitar todo contacto con la chusma para no contagiarse y corromper su naturaleza? Nada de eso. En contraposición flagrante con los anteriores escritos, aconseja hacer amistades con todos; con la salvedad de no establecer estrechas alianzas con la actual clase dominante por la razón práctica de que, a largo plazo, es imposible colaborar con ellos. Sin paliativo alguno, añade que un hombre debería unirse a los lobos hasta que la situación se normalice de nuevo. El autor de tal consejo no era un aristócrata convencido sino un descarado oportunista; y no es probable que fuese alguien distinto de Teognis el que escribiese esos versos.

Después, hay una secuencia encadenada de quince proverbios (69-128), cuyo hilo conductor es: «Sé cauto en el trato con los hombres, pues son pocos los de fiar; la amistad de palabra no tiene valor». Son «buenos», en este contexto, los que devuelven amigablemente servicios por los servicios correspondientes; hacer un favor a un hombre malo es como sembrar en el mar[10]. Resulta curiosamente ingenuo que sólo se considera todo el tiempo la fiabilidad de la otra parte. Sólo un dicho posterior (439 s.) nos advierte: «Antes que todo, pruébate a ti mismo».

Sigue una larga serie de proverbios (129-236), cuyo tema principal, entre otros, puede describirse con las palabras «el hombre y su destino». Por «gracia» y «desgracia» se entiende principalmente riqueza y pobreza. Las quejas por la pérdida de recursos son frecuentes en la colección; evidentemente la antigua clase superior se había empobrecido con la nueva situación y sufría duramente la doble pérdida de influencia y prosperidad. Bajo la presión de las transformaciones económicas, no puede mantenerse la anterior separación de clases (183):

Buscamos, Cirno, carneros, asnos y caballos / de buena raza, y elegimos la pareja con cuidado; / en cambio, a un hombre noble no le importa / tomar mala mujer de mala casa / si le agrada la dote. Y las mujeres / se unen de buen grado a hombres villanos / si tienen posibles; mejor ricos que buenos. /

[9] La idea de que los pastores son seres salvajes, sin ley, está ya en la *Odisea* (9, 112, los cíclopes). La actitud despectiva de Teognis resuena en Menandro, *Epitr.* 52-54 (Körte, 3.ª ed.). En la poesía bucólica, por el contrario, la proximidad a la naturaleza es contemplada como ventajosa.

[10] Alceo utilizó una imagen parecida (Fr. 117 (b), 27 LP). En el verso 111 ἐπαυρίσκουσι tiene sentido causal (ver antes p. 300, nota 28) con ἐπαυρίσκεσθαι: «Te hacen gozar los frutos de lo que reciben de ti».

Pues se adora el dinero. Los nobles se emparentan / con plebeyos y los malos con buenos. El dinero / mezcla las sangres. Por eso, no te extrañe, hijo de Polipao, / que la raza degenere, por la mezcla de lo noble con lo malo.

A este consejo, una mano distinta ha añadido el siguiente comentario: «Quien casa con mujer rica de mala familia, sabe bien lo que hace, pero la necesidad no sabe de leyes» (193-96). Se recibe la impresión de que el desconocido que introdujo el añadido quisiera endurecer el tono de superioridad didáctica[11].

A la serie acerca del hombre, el destino, la riqueza y la necesidad, le sigue inmediatamente una elegía que, sin duda, pertenece al núcleo original de la obra de Teognis (237):

Te he dado alas para que asciendas ligero / sobre la mar sin límites y sobre la tierra toda. / Estarás presente en todos los banquetes / y en la boca de todos, en las fiestas; / con sonidos entonados de las flautas, / jóvenes hermosos te cantarán con harmonía. / Y cuando un día bajes a las simas oscuras / de la tierra y vivas en la casa de gemidos / perennes, ni en la muerte perderás tu gloria. / Conservará tu nombre en este mundo su sonido / inmortal, oh Cirno, a través de la tierra y las islas / de Grecia, sobre el fondo siniestro del encrespado / mar, que no sobre las sillas de caballos: / te llevarán los versos fragantes de las Musas. / Estarás en los cantos de los que aman el arte / mientras subsistan el sol y la tierra. / Pero ahora me regateas tu atención / y me engañas con palabras, como a un niño.

El último dístico, que queda pendiente de una respuesta, puede parecer un quiebro excesivo. Pero Teognis lo siente de otro modo. Ya desde el comienzo («Te he dado...»), ha marcado la dirección del poema hacia una meta que se consigue al final; es, para él, una conexión directa.

La elegía «Te he dado alas...» produce la impresión de estar destinada para cerrar la obra, pero siguen todavía unos mil versos más en el primer libro. Y, en la mitad de ese libro, encontramos una serie de dichos de carácter parecido al de los que abren la colección de Teognis[12].

Este segundo comienzo refleja mejor que el primero, los preparativos de un banquete. El autor no da su nombre, pero probablemente no es Teognis. Los versos son bellos y plenos, la articulación más clara y rica, el progreso de los pensamientos más rápido y firme de lo que nos acostumbra Teognis; es como si una segunda colección, semejante a la de Teognis, se hubiera añadido a la primera. La ciudad sigue siendo Megara, alrededor del año 480, cuando los persas entraron en Grecia, penetrando profundamente en su territorio. La serie comienza así (757):

Sobre esta ciudad, nuestra patria, para protegerla / del daño, extienda su mano protectora Zeus, / que vive en el éter, y el resto de los dioses felices; /

[11] Los versos 193-96 fueron escritos para ser leídos en este lugar; ταύτην no tiene sentido si no se refiere al v. 185 s.

[12] Del mismo tipo que los versos que abren el banquete en el fragmento primero de Jenófanes (ver p. 310-12).

que Apolo guíe mi lengua y espíritu por el buen camino. / Que la lira y la flauta den sones sagrados, / y nosotros, tras las libaciones a los dioses / con vino chispeante, bebamos y charlemos / sin temor a la guerra contra el medo. / Esto ofrece la hora: gozar con ánimo alegre / los placeres de la mesa, hasta la última / gota, desterrar a la noche los malos poderes, / la vejez, y el término fatal de la muerte.

Luego, el recitador se declara listo para entretener a los reunidos con su poesía (769):

El servidor y mensajero de las Musas, si tiene / dones espirituales superiores, no debe ocultarlos. / Es deber suyo inventar, componer, enseñar. / Inútil es el tesoro que uno solo conoce.

Luego, sigue de nuevo una plegaria (773):

Señor Apolo, que por amor de Alcátoo, / hijo de Pélope, construiste la soberbia ciudadela: / guarda también esta ciudad del empuje / del ejército persa, para que el pueblo, alegre, / te sacrifique hecatombes en la primavera, / danzando festivo en torno a tu altar, / cantando el peán y gritando a los sones de la lira. / Pues tengo miedo cuando veo la locura / y discordia suicida de Hélade[13]. Mas tú, Febo, / protege, gracioso, la amenazada ciudad.

Después de expresar la preocupación por «nuestra unidad», se manifiesta el amor a la patria (783):

Yo también he viajado hasta Sicilia, / llegué a Eubea, sembrada de viñedos, / y a la famosa Esparta, / junto al Eurotas lleno de cañas, y todos me acogieron amistosos: pero mi corazón no se alegraba / pues nada es más querido que la patria[14].

De acuerdo con el lema (V. 17) y la primera advertencia (V. 29 s.) expresadas por Teognis, viene ahora la confesión de los ideales. Son la *sophia,* es decir, el saber, la habilidad y el arte, y la *areté* (789):

Que nunca una meta me aparte de éstas: / sabiduría y virtud. A su servicio, / me alegraré con la lira, la danza y el canto; / y tendré noble mi espíritu con los buenos.

Teognis había manifestado, al comienzo, que tenía enemigos en la patria, consolándose con el hecho de que ni el mismo Zeus podía contentar a todos (ver antes p. 378); el mismo tema es objeto de variaciones en los cuatro dichos siguientes (793):

No hieras con malas obras a un extranjero / ni a uno del país, sino, haciendo justicia, / alegrarás tu corazón[15]. Cuando murmuran / los ciudadanos, unos te critican, otros te alaban.

[13] Algunas de las ciudades griegas hicieron causa común con los invasores persas.

[14] Encontramos de nuevo una depreciación de la grandeza oficial, representada en tres ejemplos, contrapuesta a la cercanía y afecto personales (ver antes p. 141-43, 183 s.).

[15] Sobre esto ver más arriba p. 310, nota 4. Sobre 795 s. ver Arquíloco Fr. 9 (antes p. 142).

(797) Los buenos son, a veces, insultados o ensalzados, / pero nadie se acuerda de los malos.

«Bueno» equivale, aquí, a grande e importante, mientras que «malo» es el hombre corriente cuya existencia no interesa. Píndaro dice algo parecido (Fr. 104 c, 8-10 Snell). Por el contrario, el espíritu burgués quiere, ante todo, disfrutar de la paz; ese es el sentido del siguiente dístico (799):

No le es dado al hombre estar exento de reproches; / pero es preferible que no se ocupen de uno.

El primer verso, tan solemne, repite una antigua y melancólica verdad; el segundo saca, burlón, una consoladora consecuencia. Y, finalmente, el último dicho de la serie (801) nos dice que le es imposible a un mortal, durante toda su vida, tener siempre la aprobación de todos, pues ni Zeus, gobernador del mundo, es capaz de ello.

Los ejemplos aportados hasta ahora dan una idea de la forma y el carácter de la colección[16]. Viejas y nuevas ideas[17], versos originales y prestados[18] se enlazan sin estructura. La secuencia es así variopinta y desorientadora, porque cambian los puntos de vista y los temas evolucionan constantemente[19]. Con frecuencia, el libro adopta la forma de una discusión abierta, como las que tenían lugar en un simposio en el que cada participante debía intervenir para el entretenimiento del grupo. También hay contradicciones explícitas[20]. El

[16] El libro, tal como ha llegado hasta nosotros, está compuesto de modo tan descuidado que no pocos trozos aparecen dos veces, con variaciones del tipo que es frecuente en la transmisión oral (en cuyo caso no es seguro que la versión que aparece primero sea la original, ver notas 8 y 20). Tampoco la ordenación es racional; p. e. el dístico 381 s. está interpolado en medio de un poema; 219 s. se ha deslizado entre un aforismo y su opuesto; 979-82 no encaja entre 973 s. y 983 s. Los autores de la colección estaban más interesados por aumentar su volumen que por conservar su unidad. Lo que es explicable si pensamos que no era un libro destinado a una lectura continuada sino a servir de material del que seleccionar trozos para su recitación en banquetes.

[17] La trasposición de antiguos pensamientos en forma de dísticos no siempre está lograda. El verso 169 reproduce el siguiente dicho tradicional: «A quien los dioses regalan algo, ni la envidia menoscaba su suerte» (ver antes p. 142, nota 14); pero el pentámetro discurre como si el sentido del hexámetro fuese: «Los dioses conceden la fortuna a los hombres sin que la merezcan.» El dístico teognídeo fue más tarde transformado en dos trímetros (bizantinos?) (Apóstol, 8, 89 i = 2, 456 Leutsch): Θεοῦ διδόντοῶς, οὐδὲν ἰσχύει φθόνος, καὶ μὴ διδόντος, οὐδὲν ἰσχύει κόπος.

[18] Al realizar las citas no siempre resultaron dísticos completos, y las lagunas tuvieron que ser rellenadas de cualquier modo. En el verso 626, τοῦτο γὰρ οὐ δυνατόν no sólo suena mal sino que es falso, puesto que ἀργαλέον no es «difícil», sino «desagradable», «penoso» («es indiscreto querer saber todo, pero si se deja pasar las afirmaciones necias sin corrección, queda uno desairado»). En el verso 424 ἤ τὸ κακόν es innecesario e inadecuado (ἠὲ λαθόν sería más tolerable); pero tampoco πολλάκι es correcto, y uno esperaría más bien el pensamiento de Heráclito en B 109.

[19] Con frecuencia dos aforismos vecinos tienen una palabra llamativa en común, cuya recurrencia establece un lazo fácil entre los dos. En una ocasión (305) una expresión repite algo dicho un poco antes (300), pero las palabras tienen ahora sentido distrito, y, de hecho, los dos aforismos quedan sin nada en común: se ha recurrido a una asocición memorística puramente mecánica.

[20] Verso 193 (antes p. 381 y nota 11); 221 s. (luego p. 388); 931 s. y 1155 s. (p. 392 s.); quizás también 799 s.; 313 s. (ver antes p. 383, luego p. 386) y 393 s. (ver luego p. 394, nota 46). Es de observar que en estos casos los organizadores dejaron los dichos que les desagradaban intactos,

tono es vivo, pero se mantienen el nivel y el estilo de la alta literatura, excluyéndose burlas e indecencias. La argumentación no es ni estrictamente lógica ni excesivamente laxa, y los lugares excesivamente elaborados (453 s.; 1207 s.; 351 s.[21] escasean. Es única en su género una tetrastrofa que juega con los significados como lo haría un loco de Shakespeare (267):

> Familiar es la pobreza, pero también extraña, / pues rehúye la gente y evita los tribunales y las plazas, / sale malparada y escupida a donde vaya, / y donde se establezca, es siempre un enemigo.

También es frecuente la ironía (p. e. 523 s.). Falta el auténtico humor, o bien es tan seco que pasa desapercibido. El análisis de su situación, que hace un borracho en 503 y s., suena a pedantesco. Pero quizás podamos sentir cierto tono de humor amable en este dístico de consolación (293):

> Ni el león, poderoso, tiene siempre carne / para comer; y la escasez lo coge entre sus garras.

El contenido de una obra como ésta sólo puede describirse en general, seleccionando ejemplos destacados o agrupando los temas.

Los pasajes que se ocupan directamente de las alegrías del banquete están destinados a difundir un agradable bienestar. Al mismo tiempo, tienen un aspecto didáctico, dando instrucciones sobre el comportamiento adecuado para sacar el mayor provecho de las horas festivas. Así, en la siguiente elegía (467):

> No fuerces a los huéspedes contra su voluntad, / ni despidas a nadie que no quiera marcharse. / Al amodorrado no despiertes, Simónides, si el vino / lo paraliza y el sueño lo mece en sus brazos; / ni exijas al despierto que duerma, si no quiere. / Es molesta la fuerza que nuestra libertad coharta. / Pero llena la copa del que quiera beber, / que no todas las noches tenemos esta fiesta. / En cuanto a mí, ya tengo mi medida de dulce / Baco, y me voy a casa, al sueño que libera. / Estoy en ese punto en que el vino es perfecto: / cierto que no estoy sobrio, mas tampoco borracho. / El que sobrepasa la medida, pierde / el control sobre su lengua y pensamientos. / Habla lo que no debe y molesta a los sobrios, / y pierde la vergüenza por influjo del vino. / Antes era sensato, ahora es como un niño. / Escucha mi consejo: no bebas más de la cuenta. / O te vas de la mesa, para que no te mande / el vientre como a un criado que se entrega al instante, / o sigues y no bebes. Pero en vez de eso, te oigo / gritar «¡una más!»: insensato, estás bebido. / Una por la salud de un amigo, después / es una ronda, luego una libación, luego / lo que venga; no sabes decir que no. Un héroe / habrías de ser para beber así, sin decir tonterías. / Vosotros conversad noblemente junto al jarro, / evitando, como la peste, las disputas; / que lo que a uno digas, puedan todos oír. / Si así lo hacéis, será divertida la fiesta.

añadiendo sólo su protesta, en lugar de sustituir, omitir o cambiar los versos más cuestionables. En otros lugares se ha corregido el texto; así en el v. 1074 tenemos probablemente la redacción correcta, que en el v. 218 (luego p. 388 s.) ha sido sustituida por razones morales por otra sin sentido. Sobre correcciones interpoladas en una colección de dichos, ver también Hesíodo, *TD.* 379 s.

[21] Sobre esto ver Menandro, *Díscolo,* 208-11.

Las instrucciones son ejemplos vivos y concretos[22] según los principios arcaicos, y, también a la manera arcaica, el desarrollo del pensamiento se basa en el juego de contraposiciones[23].

En medio de la fiesta, nos encontramos con un hombre al que se le ha pedido un poema para recitarlo con acompañamiento de flauta (939):

> No puedo cantar como el ruiseñor, / pues la noche pasada fui de ronda. / No me voy a excusar con el flautista; no es que / me falte el arte, pero me falla la voz.

Se proponen numerosas teorías sobre el vino. Unifica las cualidades opuestas (211):

> Mala cosa es el vino si se bebe mucho. / Mas, si se sabe beber, no es malo, sino bueno.

Pero también elimina las diferencias (497):

> El vino, si se bebe sin medida, iguala, / por vacías, las cabezas de los tontos y los sabios.

El vino pone a todos en la misma disposición anímica (627):

> No es correcto que un ebrio esté en la compañía de los sobrios; / pero tampoco estar sobrio en un círculo de ebrios.

Y también discrimina los espíritus (499):

> Como los artesanos prueban el oro / y la plata con el fuego, así el vino / saca a relucir las bajezas del sabio / astutamente ocultas; el ingenio es vergüenza[24].

Bajo la acción disolvente del vino y la alegría de la compañía, cada uno se revela como realmente es. Una cabeza fría puede sacar ventaja de eso (309):

> Emplea tu inteligencia en los banquetes. / Haz como si te pasase inadvertido. / Aporta tus bromas y suprime tu fuerza, / y conocerás de qué está hecho cada uno.

Es un consejo bien indigno. En lugar de compartir espontáneamente la alegría sin prevenciones de los demás, hay que fingir solamente. Es difícil imaginar que tal consejo se diese efectivamente en un banquete: destruiría la

[22] Los dos personajes, el interlocutor y el borracho imaginario ilustran dramáticamente los comportamientos correctos y falsos.

[23] La contraposición está exagerada en el verso 471, donde con la invitación a dormir, se significa: ir a la casa y meterse en la cama (ver 468; 476, y Paniasis Fr. 13, 11).

[24] El dístico 501 s., tal como aparece en la colección, repite el pensamiento, y en parte las palabras, de 497 s., mientras que en la versión de Estobeo las dos mitades encajan perfectamente. Κακότητα δὲ πᾶσαν ἐλέγχει significa: «en los que son malos, la maldad sale a la luz».

confianza poniendo a todos sobre aviso. También aquí se demuestra que el libro es algo más que un conjunto de dichos simposíacos. En la fijación por escrito de los consejos se ha dado entrada a advertencias que sólo podrían formularse en tranquilas confidencias. Inmediatamente después del consejo anterior sigue, en la colección, la respuesta de un individuo que rechaza para sí ese tipo de reserva: es su máxima *desipere in loco* (313):

> Soy el más loco entre los locos, / pero en un círculo de cuerdos soy la cordura misma[25].

Por otras razones, no pertenece este bello pasaje a la poesía simposíaca (825):

> ¿Cómo os atrevéis a cantar con la melodía de la flauta? / ¡Cuando desde la plaza se ven las fronteras del país / cuyos frutos os nutren, y vosotros en las fiestas / lleváis cintas de púrpura en los cabellos rubios! / ¡Corta, escita, tu pelo, y para tu regocijo; / llora por esta tierra perfumada que perece!

Según el procedimiento arcaico, se habla aquí de las desgracias de la patria[26] no con tonos lastimeros, sino fingiendo, en términos cortantes, una escena festiva acompañada por el dolor del corazón (ver antes, p. 155, nota 2).

También en la siguiente elegía se habla de la preocupación por el bienestar del estado (667):

> Si tuviera, Simónides, riquezas como antes, / no sufriría sentándome con los buenos del país. / Ahora sólo puedo mirar que pasan junto a mí, / y la pobreza sella mis labios. Veo con claridad / que, con las velas blancas recogidas, vamos a la deriva, / lejos del mar de Melos, hacia la noche oscura; / las olas azotan por las bordas, y nadie / achica el agua. Será difícil huir del naufragio / con esa conducta: al hábil piloto que con arte / velaba por la nave, han suprimido, y campa / la rapiña, el justo reparto de los bienes / no existe, y el orden ha quebrado; mandan / los cargadores, y los malos están sobre los buenos. / Temo que el mar cruel se tragará la nave. / Lo velo con enigmas para uso de los buenos, / pero el malvado quizás lo entenderá, si tiene inteligencia.

La nave del estado es el símbolo del destino de la comunidad que une a los ciudadanos en la prosperidad y la desgracia, incluso a los que, cegados por el egoísmo, no quieren saber de tal vínculo. La comparación no es un hallazgo de este autor (p. 187, nota 56), pero supone que los «malos» e incultos, que ahora tienen el mando, no la conocen. Habla de modo oscuro y vago, porque en su situación de dependencia económica no puede ejercer una crítica abierta. Pero,

[25] Sobre este dicho ver antes p. 220, nota 21, y p. 310, nota 4.

[26] Los enemigos han conquistado tanto territorio de la patria, que desde la ciudad se ven ya las fronteras. Sobre el v. 826 s. ver las fronteras y los frutos de la tierra citados como testigos de un juramento (M. N. Tod, *Greek Hist. Inscr.* II, Oxford, 1948, N.º 204, 19 s. La idea del verso («si la patria está en peligro, no pongas coronas en el pelo, sino córtalo y lleva luto») se convirtió en un lugar común, hasta el punto de que lo emplea Esquines en la corona de Demóstenes (3, 211: οὐ γὰρ δεῖ, ἐφ' οἷς ἡ πόλις ἐπένθησε καὶ ἐκείρατο, ἐπὶ τούτοις ἐμὲ στεφανοῦσθαι).

el peligro para la ciudad y el pueblo es tan evidente que no puede dejar de advertirlo con claridad.

Con estos dos últimos poemas, con la segunda introducción (757-88) antes citada (p. 382 s.) y otros pequeños pasajes dispersos[27], se acaban los testimonios de la reflexión política de la colección teognídea, si prescindimos de los versos en los que posiblemente, tras la pasión política partidista, hay huellas de sentimientos más puros[28]. En general, apenas hay rastro de una conciencia de responsabilidad por los demás o por una causa a la que se sirve. Tampoco se mencionan apenas relaciones familiares[29], y no hay mención de los deberes de algún cargo.

Sobre todo, se habla de la amistad y su complemento, la enemistad. Los individuos se juntan para conseguir ventajas mutuas, y se forman también grupos mayores, cuyos miembros están en pugna con los de otros grupos, en la búsqueda de determinados privilegios y en la batalla global de los «buenos» contra la clase baja de los «malos». Nos viene a la mente un poema de Solón (ver p. 223-26) cuando leemos la siguiente plegaria, basada en el supuesto de que la medida de la grandeza de un hombre es su capacidad de beneficiar a los amigos y dañar a los enemigos (337):

> Que Zeus me conceda recompensar la amistad de los que me aman, / y tener más poder que el enemigo. / Ante los hombres, Cirno, pasaría por un dios, si muriese / como un hombre que ha devuelto lo que otros le han hecho.

Pensamientos semejantes están en el fondo de estos dos pasajes (561, 361):

> En este mi deseo: tener bienes propios y regalar / las propiedades de mis enemigos a mis amigos.
> El corazón, Cirno, del hombre se encoge si el dolor / le aflige, pero se ensancha de nuevo si se venga.

La fidelidad y la infidelidad de los amigos es, pues, de importancia decisiva y este tema aparece extensamente tratado en la colección. Un interlocutor se queja: no puede encontrar un compañero honrado; él es auténtico como el oro, pero el otro se ha revelado tan falso como el plomo (415 s.). No pueden sorprender este tipo de autoelogios (ver también p. 367 s.) en un círculo cuyos miembros están siempre buscando nuevas alianzas. Así, asegura uno de ellos (529):

> Jamás he traicionado a un verdadero compañero, / ni a un amigo; no tengo alma de esclavo[30].

[27] 865 s. (luego p. 391); 945 s. (luego p. 389); 1044; la preocupación por la ciudad se expresa en 151 s.; 541 s.; 603 s.; 855 s.; 1003 s.

[28] Ver 233 s. (luego p. 389). El odio al tirano, o a los tiranos en general, aparece en 823 s., 1179 s. y 1203. Eubea y los cipsélidas aparecen en 891 s. De la guerra se habla en 549 s.; 887 s.; 1043 s. (para completar la lista de pasajes sobre temas políticos importantes).

[29] «Sé paciente con un amigo, como si fuese tu hermano»: 99; un hermano no fraterno: 300; un padre aconseja al hijo: 1049; elección de mujer: 183-96; 457 s.; 1225 s. Sobre 409 s. ver luego p. 392.

[30] Ser como un esclavo significa la persecución sin escrúpulos de ventajas propias.

Otro apela a los dióscuros, prototipos de la relación fraterna (1087):

> Cástor y Pólux que moráis en el valle del Eurotas, / de rápida corriente, en la divina Lacedemonia: / si una vez tramo un mal para un amigo, lo reciba / yo mismo; y si lo trama él, que sea el doble.

Mediante la invocación a los Dióscuros, el tercer verso es un juramento, y el cuarto una maldición. En su ingenuo egoísmo, hace que el juramento que lo ata valga la mitad que la maldición que lo protege. Un individuo, abandonado por su propio grupo, explica (o amenaza) que buscará una satisfacción pasándose al enemigo (811):

> Me han asestado un golpe, no peor que la muerte, / pero más duro, Cirno, que todo lo demás: / me traicionaron los amigos; voy a mis enemigos, / a probar si es su corazón más amistoso[31].

Se insiste en la necesidad de una prudencia desconfiada (118). Nada más peligroso que el falso amigo (89):

> Ámame limpiamente, o declárate enemigo, / y, odiándome, plantea lucha abierta. / Quien tiene una lengua con dos intenciones / es, Cirno, un compañero peligroso. Mejor, un enemigo.

La actitud decidida que aquí se exige, no nos parece sino una elemental exigencia de decencia. Pero, entonces, encontramos una pieza como la siguiente (213 = 1071):

> Muestra a tus amigos, Cirno, una naturaleza / cambiante, tornasolada; modela tus sentimientos / por los suyos. Sé como el pulpo sinuoso[32] que se asemeja a la roca en que se fija. / Cambia el color según los tiempos y los sitios. / La astucia da más poder que la grandeza.

El último verso dice literalmente: «La sagacidad es superior a una gran *areté.*» Es una máxima cuestionable, y, en una de las dos versiones de la colección (218), el verso ha recibido una forma más inocua: «La sagacidad es superior a la intransigencia.» Pero, así, sólo se evita la objeción más obvia que un moralista podría formular a la máxima. Sigue en la colección una animada protesta (221):

> Quien piensa que sólo él tiene la astucia / y que los demás carecen de ingenio, / es un estúpido que ha perdido el buen sentido. / Todos sabemos emplear ardides, pero / unos no quieren ventajas deshonrosas / y a otros sí les gustan los engaños.

Hay, de este mismo modo, ejemplos de discusiones que han quedado reflejadas en varias partes del libro. Leemos (963 s.) que el disimulo temporal

[31] 1013-16 significa probablemente lo mismo: pero habrá que trasponer τ' ἐχθρούς y τε φίγους («antes de tener que humillarse ante los amigos y verse obligado a abandonar su lealtad»).

[32] Sobre el texto y el contenido de 213-18, ver *Frühgriench. Denken*, p. 32 s.

(ἐφημέριος) no puede engañar a la larga; en cualquier momento, se revelará el carácter real del individuo; hasta entonces, hay que abstenerse de juzgar; «yo mismo me equivoqué del todo: me apresuré a hablar bien de ti, antes de conocerte suficientemente, pero ahora me alejo de ti como un barco (se aleja de un mal puerto)». Y de nuevo oímos el consejo (365):

> Mantente reservado y astuto, pero con la lengua / halagadora. Los viles tienen corazón colérico.

O bien se recomienda al lector que sea imprevisible, para mantener las distancias y protegerse de la explotación (301):

> Deberás ser dulce y amargo, amable y brusco, / con tus criados, esclavos y vecinos.

Este último dístico está animado del deseo de cultivar una actitud señorial: siendo deliberadamente arbitario, se hará valer una personalidad independiente. Es un plantemaiento aristocrático, en contraposición directa a la doctrina que predica la flexibilidad con el prójimo. Hay en la colección varios fragmentos que muestran un espíritu de orgullo aristocrático y de superioridad consciente, como los siguientes:

> (1023) Nunca me inclinaré al opresor yugo / enemigo, ni aunque un monte presionara mi cabeza.
> (847) Pisa al pueblo ofuscado, dale con un cuchillo / afilado, ponle un yugo en el cuello desollado. / No hallarás, en el mundo que alumbra el sol, / un pueblo que ame a sus señores como éste[33].
> (233) Es el hombre noble, torre y castillo del pueblo / que vive en sueños, Cirno; mas no le honran.
> (367) No entiendo a la gente de esta tierra, qué quiere / de verdad; les trato bien o mal, no están contentos. / Muchos me insultan, los nobles y los viles, / mas ninguno de esos tontos puede imitarme[34].

Y, por último, un voto solemne (intraducible) (945):

> Andaré un camino recto, sin desvío / a un lado o a otro, pues mi conducta / ha de ser justa. Pondré orden en mi patria próspera, / sin pactar con los injustos, ni al pueblo dar el mando.

«Orden» (κόσμος) era un eslogan aristocrático, y el fragmento citado supone un orden aristocrático vigente. Muy diferente es el tono, apasionadamente amargo, cuando las facciones se enfrentan en desolado conflicto (341):

> ¡Atiende, Zeus Olímpico, mi justa plegaria, / dame algún éxito a cambio de los males! / Morir prefiero si no hallo respiro a la desgracia. / ¿Por qué no

[33] Con la expresión «un pueblo que así ame a sus señores» no se alude a un señor concreto (tirano), sino a una clase.

[34] Es imposible traducir el juego de palabras: μωμεῖσθαι («censurar»), μιμεῖσθαι («imitar»). Sobre este dicho, ver 24 s. y 793--804 (antes p. 378 y 383).

> maltratar a quien me veja? / Eso sería justo. Mas no puedo vengarme / de los que mis bienes me robaron / con mezquino poder...[35]. / ¡Ojalá bebiera su sangre miserable! / ¡Que un númen propicio me lo otorgue!

No se puede esperar caballerosidad contra el adversario en gentes de esa calaña. La malicia y la crueldad se unen en este consejo (363; ver Solón Fr. 23, 15; más arriba, p. 217):

> Halaga al enemigo. Y cuando lo tengas en tus manos / arroja tus palabras y véngate[36].

Un ánimo parecido hay en la exclamación (1041):

> ¡Venid con el flautista! Vamos a reír y beber / junto al que llora, regocijándonos con sus penas[37].

Y, sin embargo, tales palabras, con toda su furia, tienen algo de grandeza. Sólo en raras ocasiones se recomienda la tolerancia (323):

> Te equivocas, Cirno, si dejas a un amigo, / irritado[38], por un motivo fútil. / Si uno se enojase por las faltas / de los amigos, siempre, serían imposibles / el trato amistoso y la concordia. / Los defectos son norma en los mortales, / sólo un dios es sin mácula.

De mayor trascendencia, es la reflexión siguiente (305):

> No necesariamente el malo es malnacido, / sino que, habiéndose amistado con los malos, / aprendieron a hablar y obrar con desenfreno, / sin sospechar que todo era falso.

Lógicamente, el contenido de este poema es sólo una consecuencia inevitable de la tesis mantenida por Teognis, según la cual el trato con los malvados corrompe (v. 5 s., ver antes p. 379). Sin embargo, es notable que alguien haya sacado efectivamente la conclusión, pues presupone una actitud teórica justa con relación a unos hombres cuya conducta hay que combatir en la práctica. Igualmente digno es el dístico (1079):

> No vituperaré a mi enemigo, si es bueno / ni hablaré bien de mi amigo, si es villano.

Pensamiento ampliado en otro dicho, que nos recuerda a Sócrates, y que parece prohibir el devolver el mal con mal (547):

[35] Hay aquí verso y medio ininteligibles.

[36] El comportamiento del dios con su adversario en *Las bacantes* de Eurípides es exactamente éste.

[37] Un dicho opuesto (1217) dice: «Nunca debemos sentarnos riendo junto al que llora, / sintiéndonos felices, Cirno, por la propia suerte.»

[38] διαβάλλειν significa ante todo «separarse, alejarse»; el concepto de «difamar» es secundario (ver Liddell y Scott) y aquí no hace al caso.

No hagas violencia con maldad a nadie; / nada hay mejor para el justo que hacer el bien a otros.

Hemos visto diversos dichos que se ocupan de las relaciones de los hombres entre sí. Volvamos ahora a la cuestión de las metas personales vitales y de los ideales[39], en especial, a la naturaleza del valor del hombre, la *areté.* Como era de esperar, nos encontramos con un montón de respuestas diferentes.

Sólo una vez se entiende la *areté* como valor guerrero, como vimos en el Pseudo-Tirteo (p. 319-21), y sólo aquí, también, se alude a la gloria eterna que acompaña a la *areté* (865):

Bendiciones divinas se derraman, copiosas, / sobre muchos inútiles, pero no se mejoran / ellos ni sus amigos. Pero la gloria del valor *(areté)* / no perece, pues el guerrero defiende la ciudad.

Pese al idealismo del sentimiento que expresa, el razonamiento es sobrio y viril. Al reparto azaroso de las riquezas por bendición divina, que a sus receptores muchas veces les ocasiona desgracias, se contrapone la acción guerrera que da al estado seguridad y permanencia, y también asegura un recuerdo eterno.

Otra definición de la *areté* está muy próxima a la doctrina de Simónides (ver antes p. 292-95) (1177):

Si logran, Cirno, no hacer algo nefando, / ni soportarlo, será la mejor prueba de tu valor *(areté).*

En otro lugar, y en la línea de los moralistas posteriores, «bondad» equivale a rectitud, y la *areté* se convierte en «virtud» (145):

Mantente limpio y con escasos bienes, / mejor que con riquezas injustamente / adquiridas. En la justicia está la bondad *(areté)* / encerrada, Cirno, y el justo es bueno.

Otros dos fragmentos proponen una concepción restringida de la *areté,* vigente en los círculos aristocráticos de la época. La fórmula era: «Pasión por la belleza y el poder»; en otras palabras, poder realizar en la propia vida lo que es «bello», es decir, noble, grande, refinado[40]. En consecuencia, la *areté* exige un alma sensible a todo lo noble y elevado, y la voluntad para conseguirlo, además de la capacidad de traducir los deseos en hechos. Una estrofa lamenta que ambos supuestos se dan difícilmente juntos (683):

Hay muchos ricos que no entienden de lo bello, / otros lo buscan pero la pobreza se lo impide. / A unos y a otros, se les cierran las puertas de los hechos: / a éstos, falta del dinero; a aquéllos, la inteligencia.

[39] Excluimos de este capítulo los placeres físicos del vino y el amor, así como las alegrías del poder y la venganza.

[40] ἐρᾶν καλῶν καὶ δύνασθαι, ver Platón, *Menón,* 77 b s. Esta definición de *areté* está en la base de muchos lugares de Píndaro (ver *Frühgriech. Denken*[2], p. 299 s. y luego p. 440); ver también antes p. 310 s. y nota 5.

En el siguiente dístico, el poeta se incluye en una de las dos clases mencionadas (695):

> No puedo, corazón mío, conseguir lo que deseas. / No desesperes; otros también buscan lo bello como tú[41].

En diversos lugares, las diferentes cosas deseables de la vida se contraponen, con resultado cambiante. El dinero (149 s.) también hace felices a los malos, pero pocos tienen la *Areté*[42]. Una vez (933 s.) se alaba a los pocos capaces de unir *areté* y belleza («kalakagathia»). Por otra parte, antes vimos que *areté* y sabiduría son las máximas metas, pero también que la inteligencia es superior a la gran *areté* (p. 382 y 388, v. 789 s. y 1074). Una larga composición (699 s.) hace la lista de las posibles ventajas del cuerpo y del espíritu, para dejar en claro que, según el juicio de la mayoría, la riqueza es la única *areté*[43]. El paso siguiente lo da un poema (903 s.) que contempla la máxima *areté* en el equilibrio entre adquirir y consumir; si se gasta poco, se alegrarán los herederos, y si se gasta demasiado y se vive más de lo que se esperaba, se pasa necesidad en la vejez. Un impertinente tiene otra opinión (931):

> Lo mejor es ser avaro. Pues si te mueres / sin bienes ¿quién llorará una lágrima por ti?

Por el contrario, un dístico valora el respeto que se adquiere con una buena vida, más que con el dinero y las posesiones, incluso para los herederos (409):

> Ningún tesoro mejor para tus hijos, / Cirno, que el respeto que se debe a los buenos.

Esta idea reaparece en muchos lugares: Píndaro la utiliza (*Nem.* 8, 35-39, ver luego p. 454), y en la *Antígona* (701-4) de Sófocles, Hemón la utiliza como argumento contra su padre. En la colección de Teognis, hay una chistosa parodia (1161):

> Es mejor no atesorar para tus hijos; / lo que piden de ti, dalo, Cirno, a los buenos.

En otra versión (Stob. 3, 31, 16 = 111 p. 672 Hense), la parodia dice así:

> Es mejor no atesorar en tus cámaras / más que el respeto que Cirno da a los buenos.

Ambas versiones van a parar, más o menos, a lo mismo: uno de los «buenos» pide, con el argumento del dístico, un favor. El «respeto» del que

[41] Ver Píndaro *Pit.* 4, 288 s.: τοῦτ' ἀνιαρότατον, καλὰ γιγνώσκοντ', ἀνάγκᾳ ἐκτὸς ἔχειν πόδα.
[42] Ver también 315 s. de Solón.
[43] El estilo es sorprendentemente parecido al Fr. 9 del Pseudo-Tirteo. El excurso sobre la inevitabilidad de la muerte prepara quizás el camino para continuar diciendo: «hay que gozar de la vida en tanto dure, y para eso hace falta dinero».

habla la segunda versión, se concreta en dinero y otros servicios; los hombres «buenos» devolverán ampliamente lo que se les dio; en consecuencia, el que atesora favores, aunque su fortuna esté reducida, contabilizará sus acciones como créditos, y es falso hablar de sacrificios o pérdidas.

En el siguiente dicho, la *areté* es interpretada como éxito y prosperidad (335):

> De nada demasiado; mantente en medio. / Así tendrás el éxito *(areté)*, Cirno, difícil de alcanzar.

El autor parece querer decir que sólo se consigue algo si se es prudente y se evitan riesgos grandes[44]. Esto es ya un sentimiento burgués, pero, en todo caso, se piensa que la *areté* es un bien que el hombre puede alcanzar. Otro dístico (653 s.) la convierte en poco menos que un regalo de los poderes dominantes y aconseja: «No desees otra *areté* que la gracia del destino y la benevolencia de los dioses». Incluso se llega a prescindir de la *areté* (129):

> No quieras ser el primero, hijo de Polipao, / en virtud o riqueza. Sea la buena fortuna tu deseo.

Un paso más, y ya no se menciona la *areté* (1153):

> ¡Quién pudiera vivir con riquezas y libre de cuidados! / sin hacer daño a nadie, ni sufrir infortunio.

Incluso esto le parece excesivo al interlocutor siguiente, y contexta (1155):

> Ni deseo ni pido ser rico. Sólo quisiera / vivir con poca cosa y no sufrir infortunio.

El que así habla quiere evitar los peligros que traen consigo la posesión de grandes riquezas. La cuestión del riesgo es tratada en otro dístico bien distinto. Estiliza un pensamiento que, entre otros, ya había formulado Solón (1, 65 s., ver antes, p. 225), y dice así (637):

> La esperanza y el peligro se parecen: / ambos son dioses *(daimon)* inquietantes.

A menudo, somos tentados para actuar de tal modo que el asunto sale mal, y así los dos aspectos contradictorios, el prometedor y el amenazador, se igualan. La religión no ofrece apoyo alguno en las caóticas relaciones sociales que muchos dichos de la colección suponen[45]. Leemos que ningún sacrificio es capaz de alterar la determinación de los dioses que han decidido enviar sufrimientos (1189 s.). Zeus no premia ni castiga por méritos; golpea a los

[44] Lo mismo se recomienda en 401 s. y 557 s. y en cuestiones políticas en 219 s.

[45] Raras veces se habla de que los dioses sean garantes del orden moral (399 s.; 1170; 1179 s.; 1195 s.). De los oráculos trata 805 s., y de *theoroi* en 545.

justos y hace culpables a los pobres[46]. Otro interlocutor se siente justificado en una amenazante catástrofe política tirando por la borda todas las reglas normales de la decencia (235):

> Ya no nos comportamos como hombres que viven / normalmente, sino como habitantes de una ciudad sitiada[47].

Al final, no se cree ya en la posibilidad de una orientación moral general (381):

> Nada han decidido los poderes celestes para el hombre, / ni lo que han de hacer para agradar a los inmortales.

¿Qué queda entonces? Sólo lo que el hombre pueda hacer por sí mismo: cierta forma de valor y resistencia que los griegos llamaron τολμᾶν (441 s.; 555 s.; 591 s.). Nosotros carecemos del concepto correspondiente y hemos de proceder a una descripción. Se indica una actitud firme y serena, un impulso de resistencia que levante el ánimo oprimido, una paciencia activa que fortalece a los débiles y devuelve la libertad a los atados. Todo ello se basa en una elasticidad característica que resulta del reconocimiento e ignorancia simultáneos de la fea realidad. Esta cualidad no se manifiesta como algo dado ya previamente (442), puesto que, en el comportamiento contenido de ese tipo de hombre, la profundidad oscura del dolor se oculta tras el brillo de la serenidad superficial. Las consideraciones de orden práctico vienen a apoyar esta forma de comportamiento (355):

> Sé fuerte, Cirno, en la desgracia, pues también gozaste / la prosperidad cuando el amable destino / la concedió. Ahora que la desgracia sigue a la dicha, / esfuérzate por superarla, rogando a los dioses. / No muestres que te va mal, pues si exhibes / tu pena, no encontrarás ayuda en tu miseria.

Con este consejo edificante, cerramos nuestra selección de ejemplos de los diversos temas[48]. Demos ahora un vistazo a la colección en su conjunto.

Muchos individuos, a lo largo de varias generaciones, han puesto su mano en esta obra, y por eso el conjunto es desordenado. Para proceder a una clarificación, examinaremos los rasgos característicos y destaquemos sus articulaciones.

El libro de Teognis contiene poca poesía pero encierra muchos y valiosos pensamientos del acerbo de su época. En sus versos, «las preocupaciones de los hombres se han revestido de alas multicolores», para ir de sitio en sitio y

[46] 373 s. ver antes p. 295. El siguiente dístico da la respuesta a éste (393 s.). Dice que el hombre ético se mantiene libre de culpa incluso en la mayor necesidad, y que en tales pruebas se demuestra la valía del carácter.

[47] Sobre esta expresión, ver v. 68.

[48] Entre los poemas que omitimos, hay algunos buenos, como los versos que hablan de la renuncia a la amistad anterior, 595 s. y 599 s.; de la censura acerba 453 s.; 1247 s.; 295 s.; y otros. Los pasajes que tratan de la pederastia son flojos y sin interés en general; los pocos pasajes dedicados al amor a las mujeres son mejores; he omitido ambos.

cantar a su manera como pájaros «pidiendo el pan cotidiano que nos mantiene en vida»[49]. La pobreza y otras tribulaciones son los temas más frecuentes. Pero los temas son muy variados y están todos relacionados con las cuestiones prácticas de la vida. Predominan los intereses privados de los individuos, aun cuando las luchas de partidos juegan cierto papel; la gran política queda relegada al margen. Sin embargo, las experiencias y situaciones de las que se habla no son individuales, sino típicas, y las personas que aparecen, el «yo» y el «tú» son representantes del hombre en general o de un tipo humano. Aun cuando haya interpelaciones a un nombre concreto (Cirno, Simónides, Demónax), las palabras se dirigen al círculo más amplio, al que pertenecen; hay un lugar (495) en el que esto se dice expresamente. El tono del discurso versificado no degenera en conversación privada, pero tampoco alcanza el nivel de la oración pública, como, por ejemplo, hemos visto en las elegías de Tirteo[50].

El estilo mental es abstracto y conceptuoso, y parco en detalles ilustrativos. Los más descriptivos comparativamente son los versos que tratan de banquetes, pero incluso esos pasan por alto muchos elementos que encontramos en otros autores: la mesa con el pan, los quesos, la miel con las nueces, cráteras y jarros de vino, el altar y el incienso, las coronas y perfumes[51]. No hay rastros de la enumeración del detalle propia del estilo arcaico. Continuamente leemos «riqueza», y «dinero», «pobreza» y «necesidad», pero no campos de trigo, rebaños de bueyes y ovejas, o barcos que transportan mercancías de un país a otro. Ni una palabra sobre agricultura, comercio y artesanía, o sobre el trabajo para ganarse la vida, o pérdidas de cosechas y cargas de deudas[52]. Escuchamos la advertencia de que no se debe uno asociar en un «negocio serio» con personas poco fiables (62, ver antes, p. 379), pero no hay ninguna indicación de si se trata de una transacción política o comercial, y en qué consiste. Los ejemplos abundan. Pero la falta de detalles descriptivos no puede achacarse a la forma elegíaca, que en realidad desconoce tales limitaciones. Más bien tenemos que pensar que en la composición de la obra fue decisiva la orientación gnómica. Aunque las enseñanzas tienen una aplicación práctica, sabemos muy poco de las circunstancias efectivas de los que se benefician de esas enseñanzas.

Cuanto menor es la proporción de circunstancias externas, tanto más frecuente es la mención de la «actitud mental» (νόος), y esa actitud que

49 Verso 729 s. El texto del dístico está parcialmente corrompido (ἔχουσαι) y su interpretación es problemática. Las «alas» que llevan los pensamientos reaparecen en v. 237 (y 939) y en Píndaro, *Pít.* 8, 34, etc.

50 Faltan apelaciones colectivas, tales como: «megarienses», «conciudadanos», «jóvenes» (el comienzo de 1160 a está corrompido). Tampoco hay alusiones a lugares concretos (excepción: 879 s., 1002), que limitarían la aplicabilidad de los versos; se han evitado previamente tales referencias, o tal vez suprimido *a posteriori.* Esto no sucede con las acotaciones marginales, con indicaciones espaciales (p. e. 11 s., 773 s.: Megara) o temporales (764: guerra persa).

51 Una excepción son los dos hexásticos extraños, 879 s. y 997 s., que recuerdan el estilo del Fr. 1 de Jenófanes.

52 Hay pocas, y parciales, excepciones, como viajes y comercio marítimo en 511 s.; 691 s.; 1166; trabajo del campo 1197 s.; «trabajos» o «esfuerzo» en general en 135; 914; 1116; «no hay que olvidar las deudas» 1195 s.; pero p. e. los barcos sólo aparecen en símiles (114; 457 s.; 576; 970; 671 s.).

impregna la obra entera es fácilmente caracterizable. Podemos calificarla como «aristocrática» en la medida en la que los interlocutores se adscriben a los estratos sociales superiores, y muchos desprecian las clases bajas y la masa del pueblo «presa de ensoñaciones» (κενεοφρων δῆμος, 233). Se habla también de jefes y liderazgo (ver antes p. 388 s.). Pero, si por actitud «aristocrática» entendemos ese espíritu que tan claramente se manifiesta en los poemas de Píndaro, entonces, la colección de Teognis tendría que ser calificada mejor como burguesa. Esto se confirma si precisamos lo que hay y lo que falta.

Hay resentimiento y quejas en abundancia, pero no apreciamos ideales constructivos. No se menciona el ideal específicamente aristocrático de la disciplina y el orden rígido, con una sola excepción (947, ver antes p. 389). Nadie recuerda el deber de obedecer las leyes, ni el mantenimiento de las tradiciones heredadas. No hay una sola palabra para pedir la paz y la harmonía (ἡσυχία) en la comunidad[53]. Nada es más frecuente y duramente denunciado que las transgresiones delictivas al derecho y bienes ajenos (ὕβρις), pero a nadie se le ocurre recomendar la colaboración benevolente[54]. Por el contrario, se acepta como normal la lucha de los «enemigos» entre sí, y parece tratarse de una competición generalizada por los bienes que unos arrancan a otros para incrementar la propiedad de uno o pasarla a los amigos[55]. En agudo contraste con la poesía de Píndaro, falta la expresión de un deseo de gloria que sobrepase la existencia corporal[56]. Tampoco, en contraste con Píndaro, se celebran nunca la virtud aristocrática de la liberalidad (con la excepción de 1162, antes p. 392), ni el estilo vital de la ostentación, ni la cultura y el interés por las artes. El dinero que sobrepase la satisfacción de lo necesario sirve, en la colección teognídea, sólo para el placer personal (903 s.). No se nombran nunca el deporte ni los juegos nacionales; no se busca el esfuerzo y la prueba de la competición, sino sólo el bienestar. Evidentemente los interlocutores no son grandes señores, ni tienen el deseo de serlo. Así, jamás oímos hablar de esa sombra que acompaña siempre a la grandeza dominadora: la envidia de los otros[57].

La fuerza y grandeza de los sentimientos se muestran sólo, a veces, en la paciencia y, a menudo, en la lucha. Devolver bien por bien y mal por mal es la mayor satisfacción que conocen los hombres de ese círculo. A tal fin, colaboran las asociaciones de amigos que no buscan un compañerismo espiritual sino la consecución forzada de ventajas mutuas. Así, ninguna cualidad humana es tan recomendada como la confianza entre amigos, interpretada como apoyo en circunstancias difíciles y reposición, en su momento, de los servicios prestados.

[53] Una excepción son versos tales como 43-52. El amor a la paz de 885 s. tiene una motivación personal.

[54] Como hace Píndaro, *Pit.* 8, 13 s. en el himno a Hesiquia.

[55] Ver 561 s., ver antes p. 387. El dístico 331 s. recomienda sin excepción rectitud imparcial.

[56] Excepciones: la gloria del guerrero, 865 s.; la pervivencia de Cirno en las canciones, 237 s.; los hijos heredan el respeto del que gozaba el padre, 409 s. (ver antes p. 391; 381 s.; 392).

[57] 797 s. es semejante a un pasaje de Píndaro (ver antes p. 383), pero donde Píndaro habla de φθόνος, el dístico lo hace de μέμφεσθαι. Μωμεῖσθαι, etc., es frecuente en la colección, pero φθονεῖν, «envidiar», no aparece nunca. Ver sin embargo μωμεύμενος en 169 (ver antes p. 383, nota 17) y ζηλωτός en 455.

Quien lea seguidas las elegías del libro de Teognis se sentirá transportado a una sociedad de hombres que libran una dura lucha por la existencia y que están determinados a vencer con rudeza. Trastornados y arruinados por cambios revolucionarios, amargados por la pobreza, endurecidos por experiencias ingratas, han dejado de reparar en los medios y de ser exigentes en sus objetivos. En su generalidad, los colaboradores de la colección no pretenden el reconocimiento ni el triunfo de determinados valores morales o ideales políticos. Tales deseos quedan fuera del horizonte que las tormentas del presente han estrechado. El esfuerzo se orienta, más bien, a conseguir el éxito personal y la influencia de los individuos y, sobre todo, protejerlos de la ruina. En la vida social, los proverbios no aconsejan la confianza y solidaridad, sino la fría desconfianza y la prudente reserva. Domina un realismo práctico, que no espera nada agradable. Pues, en esa época, es más verdadero que en ninguna otra lo que declara un hermoso dicho (1027):

> Es fácil para nosotros, los hombres, hacer el mal. / Difícil es el bien, Cirno; un arte especial se necesita.

3. PÍNDARO Y BAQUÍLIDES

Los poetas y su oficio de líricos corales; los epinicios de Simónides

La forma artística en la que se vierten las máximas de la colección de Teognis es sencilla y sin pretensiones; gracias a ello, fue capaz de resistir los cambios. A lo largo de toda la antigüedad, poetas y legos han revestido sus pensamientos con la cómoda forma del dístico elegíaco, que ponía a disposición del escritor un repertorio de figuras tipificadas. Es muy distinto lo que ocurre con la lírica coral (ver antes p. 160 s.). Sus formas con complejas y, en contraposición con la elegía, tienden a lo especial y extraordinario. El ritmo y la melodía cambian de una canción a otra, lo que hacía imposible la repetición literal de giros empleados una vez. Las múltiples posibilidades de configuraciones libres y nuevas animaban a un desarrollo especial del género, y se formó, así, un estilo específico de la lírica coral. El lenguaje es altamente poético y libre de la tiranía de los esquemas. Prefiere la variación allí donde el lenguaje cotidiano exigiría correspondencias precisas, y pasa por alto silenciosamente lo que el receptor puede adivinar por el contexto. Por ello, esas odas no son fáciles de leer; su comprensión es laboriosa, pero el esfuerzo es recompensado. La lírica coral es un arte exigente y, por ello, ligado a determinados presupuestos. Exigía un poeta y maestro de coro, familiarizado con todas las tradiciones del género, texto, música, gestos y danza. En las ejecuciones, se requería un coro de aficionados bien entrenado y un público experimentado capaz de entender los difíciles textos y juzgar la riqueza de la representación. Por todas estas razones la lírica coral es el género literario más representativo de la época; y, como tal producto característico y sumamente elaborado, alcanzó su pleno desarrollo poco antes de que esa época alcanzase su término. De ese modo, la era arcaica griega tiene su coronación poética con la poesía coral de Píndaro y en sus formas y pensamientos se cumple el ideal arcaico con una pureza inatacable. Durante sus años de creación (desde el 498 hasta el 446 aprox.), permaneció Píndaro inmune a los cambios de ideas que tenían lugar en su entorno. Fruto tardío y rezagado, vivió en unos años cada vez más ajenos a su ser. La tragedia ática había ya asumido, sobre nuevas bases, la herencia de la lírica coral, cuando Píndaro llevaba a la perfección ese arte más antiguo y no sólo Esquilo, sino también Sófocles y Eurípides habían alzado ya su voz antes de que su boca enmudeciese. Es cierto que la tragedia recibió la herencia de la lírica coral y la amplió (ver antes p. 375), pero sólo para uncirla al diálogo trágico y hacerla servir a fines diferentes de aquellos que le eran propios. En este nuevo contexto floreció un tiempo la lírica coral, aunque no mucho. Rápidamente decayó, al morir la generación que había sido educada en su

juventud para recibir una lírica coral exenta. A partir de ahí, ese género sólo sirvió para relleno en las pausas de los actos del drama y como ejercicio virtuoso sin significación profunda.

De la obra de Píndaro se han conservado cuatro libros completos y una considerable colección de fragmentos, a los que se siguen añadiendo descubrimientos en papiros. Papiros egipcios nos han regalado también importantes restos de la obra de su contemporáneo Baquílides. Baquílides escribió, como Píndaro, lírica coral, trabajó a veces para los mismos encargos y compitió con él en iguales circunstancias; además, Baquílides sufrió claramente el influjo de Píndaro. Por lo tanto, se puede tratar conjuntamente de Píndaro y Baquílides, aunque sus niveles sean diferentes. El contraste es grande. Baquílides cultiva con oficio un arte luminoso, pero Píndaro no sólo dispone de una maestría madura, sino que su contenido es pleno y profundo[1]. Por su origen, Baquílides era un jonio de la isla de Ceos, y se puede reconocer la fácil elegancia de su artesanía jónica y la claridad y forma del escritor jónico. Pudo haber aprendido del viejo Simónides, de quien era pariente cercano; pero no hay en él rastro del celo reformador del inteligente precursor de los sofistas, ni otra pretensión que la de escribir bellos poemas y conseguir la fama. Píndaro era un beocio de la región de Tebas. Procedía del mismo territorio en el que vivió, en otros tiempos, el respetado pensador y poeta campesino Hesíodo. Beocia fue siempre un país marginado y provinciano, y Píndaro debió aprender su arte fuera, probablemente en Atenas. Pero su profunda seriedad, su firmeza interior y sus aspiraciones pueden ser consideradas herencia de sus orígenes campesinos.

Pese a su procedencia de la remota Beocia, Píndaro ganó rápidamente reputación panhelénica. Más de una vez aludió en sus escritos al absurdo del despectivo remoquete «cerdo beocio». Por su arte y su personalidad[2] se ganó

[1] Por eso no nos ocuparemos mucho de Baquílides ni le dedicaremos una sección especial, sino sólo cuando nos sirva como contraste de Píndaro.

[2] Pero no por su supuesta pertenencia a la legendaria y noble familia tebana de los Egeidas (ni a la patria tebana de los Egeidas, ver *Pit.* 5, 101 b al final). Esta moderna suposición se basa en un único pasaje que ningún biógrafo antiguo interpretó en tal sentido (los antiguos biógrafos no estaban de acuerdo acerca del nombre del padre de Píndaro, y propusieron tres nombres). Cuando en *Pit.* 5, 75 s. leemos: «Hombres Egeidas, mis padres, estas cuatro palabras tanto pueden referirse a los padres de Píndaro como a los padres de los cantores del coro de Cirene; para ambos casos encontramos paralelos (*Ist.* 1, 1 y *Olim.* 6, 84, frente a *Pit.* 8, 98, *Nem.* 7, 85, y, quizás, Peán 2, 28). Pero tanto el contexto estricto, como el más amplio, del pasaje de la oda pítica nos decide a favor de la atribución del «mí» al coro de Cirene. Pues la frase dice: «nacidos allí (en Esparta) vinieron los Egeidas a Tera, mis padres», y los de Cirene remontaban sus orígenes a Esparta y Tera; por el contrario, es impensable que un Egeida tebano hubiese dejado Tebas y luego hubiese ido a Esparta, y después a Tera. Pero el contexto más amplio (60-90) es una alabanza a Apolo Carneo (80), dios que desde el principio estuvo estrechamente unido a Cirene; y los antepasados de Píndaro no tienen nada que ver aquí. El himno a Apolo de Calímaco (71-73) contiene un paralelo cercano: «(Apolo tiene varios nombres de culto, pero yo le nombro como cireneo») καρνεῖον · ἐμοὶ πατρώιον οὕτω. Σπάρτη τοι Καρνεῖε τὸ δὴ πρώτιστον ἕδεθλον, δεύτερον αὖ Φήρη, τρίτατόν γε μὲν ἄστυ Κυρήνης', etc. No es de admirar que el coro de Cirene, en nombre de todo el pueblo, se declarase descendiente de los Egeidas; era algo corriente, como cuando Tirteo describe colectivamente a la juventud espartana como «descendientes del nunca vencido Hércules» (8, 1), siendo así que, en sentido estricto, sólo las dos familias reales eran heráclidas. (También se podría aplicar esto a Píndaro; aun cuando se le aplicase descendencia de los Egeidas, sólo podría decirse de él tebano, pero no descendiente de una casa noble.) En todo caso, podemos ver en la

un nombre que le permitió hablar a los reyes como a iguales y darles con autoridad enseñanzas y consejos. Los griegos de aquel tiempo daban al poeta el lugar que le correspondía, y Píndaro conocía su valor. Sabía que, en último término, él tenía más que ofrecer a los grandes de este mundo de lo que ellos, por su parte, podían concederle o negarle. Con frecuencia dice que el hombre pasa y sus hechos se desvanecen, a no ser que la palabra del poeta les otorgue la inmortalidad en el sentido que se proponga[3].

Las odas de Píndaro pueden en gran parte ser fechadas, porque eran poemas de circunstancia. La fecha más temprana y la más tardía distan más de cincuenta y dos años, y puede reconocerse cierta evolución del estilo poético. Pero, en conjunto, el cambio es mínimo frente a la poderosa unidad de la obra. El arte y el mundo de Píndaro están totalmente cerrados sobre sí[4]. Quien se interna en su dominio, ingresa en un círculo mágico. No es fácil hacerlo, pero quien lo consigue no lo abandona jamás. Están inextricablemente entrelazados el poder de su lenguaje, el ímpetu de su pensamiento, el rigor de sus normas y la humanidad y seriedad de su sentimiento. Y además la unidad de su obra hace posible que conozcamos mejor su, a veces, oscuro lenguaje cuanto más lo frecuentemos. La significación de sus palabras, el sentido de sus imágenes y las mediaciones en las bruscas transiciones se aclaran si comparamos los pasajes semejantes de sus poemas y sacamos nuestras conclusiones.

Pues Píndaro piensa siempre en el todo, aun cuando hable de una parte; y cada canto, casi cada estrofa, tiene como meta ese todo que subyace a todas las odas. La oscuridad de Píndaro no es, como creían los prerrománticos, la niebla turbia de una apretada nube que no sabe por dónde va y que descarga a ciegas en el espacio vacío. Píndaro no era ningún Osián ni ningún genio original sin tradición. La dificultad de su discurso radica más bien en que habla, en un fin de época, como maestro que sabe y que cree, a un público que entiende y cree, y en una forma condensada, que no describe ni explica, sino alude y recuerda. Dos siglos de la experiencia griega más plena culminan en este genio. Su obra es la expresión de una fuerza comparable a la de Parménides y Heráclito[5]. Pero

cita de los Egeidas espartanos y cireneos de *Pit.* 5, 99b, una indicación de que Píndaro, paisano de los Egeidas tebanos, se sentía «emparentado» con los de Cirene y, por lo tanto, con el vencedor. No tenemos, pues, idea de la familia de la que procedía Píndaro, pero está claro que sus pensamientos pertenecen estrictamente a los círculos dirigentes (Kurt Latte, *Gött. Gel. Anz.* 207, 1953, p. 40); ver luego p. 440-43.

[3] En *Nem.* 4, 83 s. podemos leer: «La alabanza de las nobles acciones en el canto, como mi canto en honor de Timasarco, proporciona al hombre así celebrado un rango semejante al de los reyes» (paráfrasis). Si el poeta, gracias a su arte, es capaz de proporcionar dignidad real, también él es por su arte igual a los reyes, si no mayor; y no necesitamos buscar títulos personales de nobleza en quien adopta tal actitud frente a Hierón y el joven vencedor de Etna en la primera oda pítica.

[4] Pero en modo alguno rígido; ver luego p. 437, nota 91.

[5] «El verdadero espíritu de Píndaro y su profunda visión son totalmente malentendidos por los que, al imitarlo o interpretarlo, ven en él un entusiasta irreflexivo, un hombre embriagado por sus sueños. Su paso es tan firme y osado, el plan de sus odas, como construcciones, tan profundo y amplio, sus imágenes tan escogidas, las flechas de su poesía tan certeras, que, como advierte Horacio por experiencia propia, emular a tal Dédalo es un riesgo. Le sostiene y empuja viento celeste y su propio espíritu, no tormentoso, sino fuerte y sublime». Así escribió en 1803 el agudo y clarividente crítico, Herder (Adrastea, 11).

el objetivo es distinto. Mientras que las iluminaciones de los filósofos aclaran la razón del ser y los principios efectivos de la naturaleza, Píndaro nos da una imagen de la naturaleza de los hombres, los héroes y los dioses, modelados con luces y sombras, con alturas y profundidades, bajo los rayos de lo bello y lo sublime.

De las odas escritas y compuestas por Píndaro, sólo quedan los textos; las melodías se han perdido. La antigua ciencia literaria recopiló sus poemas en diecisiete libros, ordenados por géneros. Sólo cuatro libros de *Epinicios* (e. d., cantos de victoria) han llegado a nosotros en manuscrito; cantos en honor de los vencedores de los juegos de Olimpia *(Olímpicos),* de Delfos *(Píticos),* de Nemea *(Nemeos)* y de Corinto *(Istmicos).* La razón de que se hayan conservado precisamente esos libros hay que buscarla en su popularidad en la antigüedad tardía, «porque son más humanos, menos mitológicos y no tan oscuros como los demás» (Eust. *Vita* p. CVII 20).

Una ocasión para la ejecución pública de un epinicio era, por ejemplo, el regreso de un vencedor a su ciudad. El atleta victorioso entraba en una festiva procesión, y un coro de amigos y paisanos cantaba el epinicio como saludo y alabanza durante la celebración[6]. Pero tampoco faltaban otras ocasiones de representación, pues un arte social como la lírica coral no esperaba pasivamente las condiciones externas que le permitiesen manifestarse, sino que era capaz de crear el propio marco de su producción[7]. Y la representación festiva no era el final. El poema estaba destinado a inmortalizar la gloria de la acción y al héroe. El texto quedaba en poder de la familia que compartía la gloria de su miembro; los cantores guardaban su ejemplar tras la primera ejecución, y todos aquellos a quienes agradó la canción, conseguían su propia transcripción. La ciudad del vencedor, que compartía, según la mentalidad griega, la gloria del triunfo, incorporaba una copia del canto a su archivo[8]. Y, en cualquier momento, los poemas eran reactivados para cobrar vida sonora. Pues nadie impedía que cualquiera cantase los poemas con el acompañamiento adecuado. Las melodías eran homofónicas y toda persona culta conocía el arte de la lira. Así, podía decir Píndaro a un vencedor, cuyo padre ya no vivía (*Nem* 4, 13):

> Si tu padre Timócrito pudiera calentarse a la luz llameante / del sol, tocaría con frecuencia, en la lira, las ricas melodías / y, con las palabras de este canto, celebraría a su hijo victorioso.

El epinicio estaba destinado a conservar, a lo largo de los tiempos, la noticia de las acciones esforzadas, pero también a transmitir a todo el territorio griego

[6] Una procesión de esa naturaleza se describe, por ejemplo, en *Nem.* 2 (ver V. 24). Esta breve oda estaba destinada a ser repetida *da capo* hasta donde fuera necesario para que todos los espectadores a lo largo de la calle la oyesen por completo. Esto se deduce del hecho de que su terminación remite forzosamente a su comienzo: «(V. 25) ¡Comenzad el canto de limpio sonido / (V. 1) igual que los cantores homéricos acostumbraban a empezar!». Una canción de Safo para la ceremonia de una boda tenía también, probablemente, esta estructura circular (ver antes p. 174, nota 13).

[7] Ejecución de un epinicio ante la puerta del vencedor: *Ist,* 8, 1-4, ver *Nem.* 1, 19 s.; en el templo de un dios: *Pit.* 11, 1 s.; etc. Por *Pit.* 1, 97 s. podemos deducir que los jóvenes, cuando se reunían, cantaban para su entretenimiento odas corales.

[8] Un poema de Píndaro en honor de un atleta de Rodas estuvo depositado en un templo de Rodas, escrito con letras de oro (*Olim.* 7, p. 195, 13 Drachmann).

y sus islas esos hechos nada más realizados. De una familia de armadores, cuyos miembros se habían destacado en competiciones dice Píndaro: «Transportaron la mercancía de sus propios elogios» (*Nem.* 6, 32). Evidentemente esos comerciantes cantaban los nuevos epinicios al atardecer, en las casas de sus anfitriones, celebrando los antiguos éxitos de la familia y las recientes victorias, y repartían el texto si estaban interesados. Otra oda de Píndaro, también dedicada a un triunfador de la industriosa isla de Egina, empieza así (*Neus.* 5, 1):

> No soy un fundidor, ni fabrico esculturas inertes / que descansan ancladas en su pedestal. / En cualquier nave o carguero, dulce canto, / parte de Egina con el mensaje: / el hijo de Lampón, el poderoso Píteas, / ha ganado la corona del pancracio en los Nemeos[9].

El coro que se encargaba de la ejecución pública del canto cumplía así con un deber de gratitud con el compatriota que aportaba tanta gloria a la patria común. Más de una vez se anima a los ciudadanos, e incluso a los enemigos personales o políticos del vencedor, a unirse a la fiesta de celebración. Menos clara es la situación para el autor del canto si, como Píndaro, ejerce su arte profesionalmente y lo pone al servicio de gente con la que no tiene lazos comunes. ¿Qué es lo que le impulsa —aparte de los honorarios— a contribuir con su canto a la fiesta?

Estaba Píndaro convencido de que las grandes realizaciones tienen «sed de cantos» (*Pit.* 9, 103 s.; *Nem.* 3, 6 s.), y buscan la alabanza poética. Esta pretensión se dirige, naturalmente, al hombre que posee graciosamente el don de las Musas. En este sentido, caracteriza Píndaro su contribución como el reembolso de una deuda (*Pit.* 9, 104; *Olim.* 3, 7; *Pit.* 8, 33). Y también sabe que las cualidades nobles sólo pueden prosperar si son reconocidas y alabadas (*Nem.* 8, 39 s., ver luego p. 454 s.). Pero el poema es algo más que una acción objetiva, es un don amistoso (χάρις). Píndaro participa personalmente de la felicidad del vencedor: «Me alegro de la nueva fortuna» (*Pit.* 7, 18)[10]. Así, se establece un lazo entre el dador y el receptor del regalo del canto, si es que no hay otro. Un epinicio comienza así (*Olim.* 7, 1):

> Como cuando un hombre, brindando por su joven yerno[11], / sostiene, con poderosa mano, la copa con el rocío perlado de la viña, / y le da, de lo suyo, la pieza de oro macizo de sus bienes, / para adornar la fiesta y celebrar el nuevo parentesco / y, en presencia de amigos, le desea matrimonio feliz: / así yo envío el regalo de néctar de las Musas, / dulce fruto de mi espíritu, a los ganadores del premio, / y solicito el favor de los dioses para los vencedores / de Olimpia y Pito. Feliz aquel a quien cubre buena fama[12].

[9] Estos versos son reflejo de la rivalidad entre las dos artes que sirven para eternizar al hombre: el del escultor y el del poeta (ver p. 290 s. y notas 5 y 7). En *Pit.* 6, 5-14 señala Píndaro que el «tesoro de canciones» ofrece mejor protección para la fama que las estatuas de los vencedores en Delfos.

[10] Así también en *Pit.* 9, 89: «me ha sucedido algo hermoso».

[11] Era costumbre griega que se bebiese brindando por los regalos, simbolizando así la aceptación del presente. La donación de una copa de oro llena de vino es el símbolo de la elección de esposo en una narración erótica de Ateneo (13, 575 c).

[12] θῆκε ζαλωτόν (6) = ἐμακάρισεν, «expresa la alegría por la buena fortuna del otro». A ὁ δ' ὄλβιος (10) corresponde un μακαρισμός. 'Ιλάσκομαι (9) ha sido correctamente explicado por Julius

Si el vencedor es un muchacho, hay que esperar en la canción cierto tono de halago erótico que el poeta dirige al joven.

Es evidente que Píndaro ha viajado mucho para mantener relaciones con los círculos a los que dedica sus poemas. También es un espectador asiduo de las competiciones, para poder dar testimonio de primera mano del acontecimiento, y, con frecuencia, es huésped de los que hacen el encargo, para preparar personalmente el coro, y, vestido con los amplios vestidos ceremoniales, dirigir la representación con el acompañamiento de la lira. Si no puede ir él mismo, manda entonces a «la Musa», es decir, el manuscrito de su canto, a que haga sola el viaje. Un poema empieza así (*Nem.* 3, 1):

> Oh Musa soberana, madre mía, te ruego: / viaja a la isla dórica de Egina, en el sagrado mes de los Nemeos. / Allí, en las orillas del Asopo te esperan / jóvenes artífices de dulces cantos / de triunfo, que añoran tu voz.

Lógicamente, cosas tales como la dedicatoria y la entrega del mensaje poético no deberían incorporarse a la representación de la canción, pero a Píndaro no le interesa en absoluto esa coherencia lógica. El aedo épico se permitía, a lo más, una invocación a las Musas; pero la canción coral pindárica se toma la libertad de decir, en alta voz, todas las circunstancias que, de algún modo, conectan al poeta con su arte, y el oyente deberá también estar presente en la propia redacción del poema. En la introducción a una oda, reconoce Píndaro que ha olvidado el encargo (*Olim.* 10):

> ¡Buscadme dónde está escrito en mi espíritu / el hijo de Arquéstrato, vencedor en los Olímpicos! / Le debía una dulce canción y lo he olvidado. / Oh Musa, y tú, Verdad, hija de Zeus, libradme, / con mano justa, del reproche de haber mentido / y pecado contra mi huésped.
>
> El tiempo futuro, que me llega desde lejos (el plazo estipulado), / me ha cubierto de la vergüenza de una deuda impagada. / Mas el pago de intereses calmará los agudos reproches.

Estas manifestaciones personales dan a las canciones de Píndaro un encanto íntimo, y aúnan gracia y dignidad. En otra ocasión, estaba el poeta ocupado con una oda para un coro en honor de Apolo de Delos, cuando recibió el encargo de un epinicio para un tebano. Interrumpió su trabajo de la oda a Apolo y comenzó así el poema para el tebano (*Ist.* 1):

> Tebas del aúreo escudo, madre mía, es tu deseo / para mí más importante que los otros asuntos. / No te enojes, rocosa Delos, con la que estoy obligado: / ¿qué más cercano a un hombre justo que unos padres honrados? / Con el auxilio de los dioses, yo daré cumplimiento / a ambas tareas, y danzaré para el intonso Febo / en la Ceos ceñida por las aguas, con su pueblo marino, / y para el estrecho del Istmo que el mar baña / (donde Heródoto de Tebas ganó el premio).

De modo despreocupado, alude también Píndaro al pago que espera por su canción, al tiempo que alaba la generosidad del festejado, recordándole que no

Stenzel (Diss. Breslau, 1908), p. 11; sobre el dativo, ver *Iliada* 1, 147; sobre el tema ver *Pit.* 12, 4 s. (ἵλαος), *Olim.* 2, 12 s., etc.

hay gasto mejor empleado que el que procura reconocimiento y fama. El intercambio de canción por honorarios no pertenece a la esfera mercantil, sino a la ideología de la hospitalidad. Generosidad y hospitalidad eran las virtudes más consideradas en los círculos para los que Píndaro trabajaba, y el poeta, como cualquier honorable huésped, recibía el regalo apropiado (*Pit.* 10, 64):

> Confío en la amable hospitalidad de Tórax, / quien por favorecerme, ha uncido esta cuadriga de las Musas (= la canción encargada); / su invitación y servicio devuelvo con la misma voluntad...

Así dice Píndaro, algo ceremoniosamente, en la más antigua de las canciones fechadas que poseemos[13]. Y así como los príncipes, sin necesidad de visitarse, consolidaban la relación amistosa por el mero intercambio de dones (ver *Il.* 11, 20-23; *Od.* 21, 34-38), también enviaba el poeta su canción, no pudiendo hacerlo personalmente, y el comitente remitía al amigo huésped su regalo recíproco[14].

En general, el poeta trabajaba por encargo directo, ya sea de particulares, como, por ejemplo, los epinicios, ya de comunidades, como en los himnos para el culto. Pero, fuese quien fuese el destinatario de sus poemas, debía contar con una buena acogida, pues la estimación de la que gozaban él y su arte era extraordinariamente elevada. En Siracusa, fue huésped del más poderoso gobernante griego de su tiempo, el rey Hierón, quien, como dice Píndaro (*Olim.* 1, 12):

> esgrime el cetro justiciero en Sicilia, rica en ovejas, / recogiendo los brotes de todas las virtudes / y brillando con los dones de las musas, / en juegos que con frecuencia nos reúnen / alrededor de su mesa hospitalaria.

Lo que sabemos acerca de los elementos externos del arte lírico coral es suficiente para entenderlo; es más difícil lograr claridad en el contenido de las canciones. Los epinicios contienen muchas cosas que no guardan mucha relación, o ninguna, con el motivo del canto, la victoria en una competición. ¿Cómo explicar esto? ¿Cuál es, en general, la idea dominante de las odas de Píndaro, la unidad de lo múltiple? No queremos responder a esta pregunta fundamental en primer término, sino buscarla, pieza por pieza, en los textos y los hechos que iremos encontrando en el curso de nuestra investigación. En conexión con este problema, también se resolverá otro: cómo una gran poesía se ha dedicado a cosas tan efímeras como las victorias deportivas[15].

El elemento religioso de los epinicios es lo más fácil de entender. Pues todo arte elevado tenía para los griegos una significación religiosa y la ejecución ceremonial de una canción estaba ligada al culto. Visto desde esta perspectiva,

[13] La idea de la hospitalidad ayudó a que arraigase el prejuicio griego contra los servicios remunerados de forasteros; los regalos debían reservarse para los compatriotas (ver el rechazo de Platón a los sofistas viajeros).

[14] La indicación de «hospitalidad» no puede sin más servir de referencia para suponer que Píndaro había visitado a la persona en cuestión. Ver también Teócrito 7, 129: Εκ Μοισᾶν ξεινήιον = «pago por la canción».

[15] Para la respuesta a ambas cuestiones, ver luego p. 452-55.

es el elemento actual, la relación con los hombres y los acontecimientos del presente, lo extraño, y la existencia misma de los epinicios resulta sorprendente. Desde un punto de vista histórico, es un género que ha aparecido relativamente tarde. Parece haber sido Simónides el primero que ejerció el arte de la lírica coral no sólo en alabanza de dioses y hóroes de la leyenda, sino también de los contemporáneos, cantando a los vencedores de los juegos o en elogio de los muertos, en los funerales. También fue Simónides quien reivindicó, para la humanidad, una nueva dignidad dentro de sus naturales límites. Los epinicios podían justificarse porque las competiciones estaban bajo la protección especial de los dioses y héroes, y tenían, en sí mismas, rango cultural.

Conservamos sólo fragmentos de los epinicios de Simónides, pero hay una leyenda que puede darnos la deseada información sobre este asunto. Se cuenta que Simónides había compuesto, una vez, una canción coral para un boxeador victorioso, pero el comitente sólo había pagado una parte de los honorarios acordados, indicando burlonamente que el resto lo recabase de los Dióscuros; pues Simónides se había permitido en su canción «disgresiones que son frecuentes en los poetas», en las que cantaba el elogio de los Dióscuros. Los Dióscuros, Cástor y Pólux, eran los modelos y protectores divinos de todos los luchadores. «Es justa la raza de los dioses», dijo una vez Píndaro, refiriéndose precisamente a Cástor y Pólux (*Nem.* 10, 54), y así lo demostraron con Simónides. Cuando empezó la celebración de la victoria, aparecieron dos jóvenes en la puerta solicitando hablar con Simónides. Cuandò el poeta salió, habían desaparecido los visitantes; en ese mismo momento, la casa se desplomó y enterró a todos los que estaban dentro bajo sus ruinas[16]. Con ello, el blasfemo recibió su castigo y el piadoso poeta su recompensa. De la deliciosa leyenda podemos deducir que, en algunos epinicios de Simónides, sorprendentemente se hablaba poco del vencedor, mientras que los dióscuros, a cuyo favor había que agradecer el éxito, eran ensalzados abundantemente[17]. Los epinicios más antiguos eran efectivamente, en primer término, himnos en honor de los Dióscuros o de otros dioses y héroes, y sólo después se elogiaba al portador humano del premio. Incuso en Píndaro encontramos claros vestigios de esta concepción[18].

[16] Esta leyenda (que vemos en Quintiliano, *Inst.* 11, 2, 11 s. Calímaco Fr. 64 Pf., y otros) tienen su origen en un treno de Simónides que hemos comentado (p. 289), en el que se lloraba la muerte de un miembro de la familia de Escopas que pereció con otros en un derrumbamiento. La narración sigue diciendo que Simónides, gracias a su prodigiosa memoria, identificó los cadáveres desfigurados porque retuvo su situación en la mesa. Simónides fue famoso como artista mnemotécnico: un lírico coral debía conocer ampliamente las leyendas, y las Musas eran hijas de *Mnemosyne*, el poder del recuerdo (la tradición).

[17] Por Quintiliano sabemos que cuatro poemas diferentes han confluido en esta leyenda. Así, la aparente desproporción de la historia no es cuestión accidental.

[18] En *Ist.* 1, 16 llama Píndaro a su epinicio un «himno a Cástor o a Yolao» en el que quiere «insertar» la victoria de la carrera de carros (Yolao era un conductor de carros en los tiempos heroicos); a continuación vienen los elogios a los Dióscuros y a Yolao (17-32). Esto aclara la expresión Καστόρειον en *Pit.* 2, 69; la palabra es sinónimo de ἐπινίκιον. Al comienzo de otra oda (*Olim.* 3) el poeta expresa el deseo de que su poema encuentre el favor de los Dióscuros y de su hermana. La dedicatoria a los Dióscuros es, por lo dicho antes, comprensible, y además la justifica el mismo Píndaro en los versos 36-41. (Pero la fórmula εἰς θεοξένια que aparece en los manuscritos se debe a una mala interpretación del V. 34 por antiguos comentadores; ver *Hermes* 89, 1961, p. 394 s.).

Históricamente es, por lo tanto, el epinicio una variedad de los himnos a los dioses y héroes, y Píndaro continuaba una firme tradición cuando, en sus odas triunfales, trata generosamente de cuestiones religiosas y míticas[19]. Sin embargo, no es suficiente la explicación histórica. Píndaro no arrastra sin más el peso muerto de una tradición, y todo lo que él aporta ha de justificarse desde sus propias ideas. Para él, debieron tener los éxitos en los juegos una significación que autorizaba la celebración religiosa y heroica. De modo menos serio, se tomó Simónides las hazañas deportivas, pues para él el ideal humano estaba en otro campo. Esto se ve incluso en los mínimos restos que nos quedan de sus canciones de victoria.

Sorprende, en efecto, en esos fragmentos, el tono de agudeza ingeniosa. En una ocasión, tenía que celebrar una victoria obtenida por un tiro de mulas en una carrera de carros. Las mulas son, ciertamente, animales útiles pero no precisamente nobles; sólo dos veces (en los años 500 y 496), se permitieron tiros de mulas en los juegos olímpicos. Simónides encontró un medio de evitar llamar a la «mula» por su nombre, aludiendo al asnal ancestro del animal triunfador, con la interpelación (19):

> ¡Salud a vosotras, hijas de yeguas de pies veloces como el viento!

En un poema a un luchador de nombre Críos, Simónides jugó con el significado literal de su nombre («carnero») y escribió aludiendo a la dureza de los golpes que el vencedor debió encajar (22):

> Nuestro carnero fue bien trasquilado[20].

Un auriga había vencido en los juegos de Pelena, que se celebraban en invierno; el premio era una especialidad del lugar, un abrigo de lana. Simónides, bromeando, compara al auriga, que había desafiado el frío invernal para conseguir un caliente abrigo, con el hombre de la «fábula del pulpo», que se tenía que tirar al mar helado para coger un pulpo con el que alimentarse a sí y a los suyos, que se morían de hambre en invierno[21]. Desde Píndaro, estamos acostumbrados a sublimar heroicamente los triunfos atléticos. Simónides, por el contrario, juega rebajando las hazañas a la esfera de la más simple humanidad, valorando los premios por su uso práctico[22]; ello se corresponde con el atractivo realismo que antes le hemos atribuido.

[19] La primera oda olímpica dedicada al rey Hierón es también una canción de alabanza a Zeus (V. 9-10) y a Pélope (V. 25-95 e invocación 36-51), mientras que sólo trece versos en la parte central y veinte al final se refieren a Hierón.

[20] «Trasquilar» en el sentido de «aporrear» es corriente en la comedia latina (Terencio, *Hecaut.* 951; Plauto, *Caut.* 896, etc.).

[21] Simónides Fr. 11 Berger; ver *Gött. Gel. Anzeigen* 1928, 264 s. (pero donde se confunde Pelana de Acaya con Palene de Cálcide; corrección de Kurt Latte, Gött. Gel. Anz. 207, 1953, p. 39). Sobre la fábula, ver también Macario 5, 9; que había juegos en invierno lo atestiguan Píndaro, *Olim.* 9, 146 y Nono, 37, 149-51.

[22] Píndaro le sigue, a distancia, en un pasaje en el que alude a un manto como premio; pero el procedimiento de Píndaro está fuertemente estilizado (*Olim.* 9, 96 s.): «Efarmosto se mostró admirable... cuando en Pelene ganó cálido remedio contra el frío viento». Podemos comparar la expresión con Hiponacte 25, 1-2 y *Iliada* 16, 224; *Od.* 14, 529).

El cuarto y último ejemplo del tratamiento festivo que da Simónides a estos temas lo constituye el siguiente fragmento (23), que ensalza a un boxeador victorioso:

> Ni el fuerte Pólux alzaría sus puños contra él, / ni tampoco el férreo hijo de Alcmena (Hércules).

Aquí sitúa Simónides a los hijos de Zeus, que según la creencia común protegían los juegos de lucha como prototipos que eran de fortaleza atlética, y daban el éxito a sus favoritos, no sólo al nivel de los mortales contemporáneos, sino por debajo de uno de ellos. Es algo que no puede decirse en serio; es una amable ironía que se autorrefuta[23].

Dos breves epinicios de Píndaro

Ironía e ingenio en el estilo, tal como lo vemos en Simónides, es algo que no existe en absoluto en la obra de Píndaro[24]. En su lugar, muchos de sus poemas están animados por una gracia tranquila y refinada. Vamos a examinar una oda completa, una de las más sencillas y breves.

Después de la gran guerra contra los persas, se celebraron de nuevo los juegos olímpicos en el año 476; la competición de boxeo entre jóvenes la ganó Hagesidamo, de la Lócride Epicefiria en el sur de Italia, y el premio consistió en una corona de olivo. La oda en su honor dice así (*Olim.* 11):

> [*Estrofa*]
> A veces, son los vientos lo que más necesitan
> los hombres; a veces, el agua celeste,
> lluvia, hija de las nubes:
> pero cuando, con esfuerzo, se logra el triunfo, salen himnos con voz de miel,
> prenda de un bien futuro
> y juramento fidedigno de grandes virtudes *(aretai)*.
>
> [*Antístrofa*]
> Tal alabanza se eleva, sin envidia,
> al vencedor olímpico. Mi lengua está ansiosa
> de pronunciar la tuya;
> mas sólo por gracia divina consigue el hombre la inteligencia de todo.
> Óyeme ahora, Hagesidamo,
> hijo del Arquéstrato: por tu pugilato,

[23] Pero, aun así, la idea es casi sacrílega. Para explicarlo, recordemos que para Simónides «dios» es el absoluto, en comparación con el cual los héroes de la leyenda, sujetos a sufrimientos, están más cerca de los hombres, como se muestra claramente en los fragmentos 7 y 13 (ver antes p. 289 y 298 s.). En Simónides, se encuentran por lo tanto los hombres actuales y los héroes en el mismo himno, porque el mismo círculo de humanidad los abarca; en Píndaro las razones son muy diferentes.

[24] Cuando, por ejemplo, en *Ist.* 4, 52 s. Píndaro se permite aludir a la insignificante estatura del vencedor, rompe enseguida la alusión añadiendo: «también Hércules era corto de talla», sin abandonar la seriedad del estilo panegírico.

[*Épodo*]
verteré un adorno melodioso en la corona
de aúreo olivo,
dedicado a la raza cefiria de los Locros.
¡Oh Musas, venid en procesión! Os aseguro:
aquí no hay gente inhóspita,
ni ajena a la belleza;
visitaréis un pueblo valiente y sabio.
Pues ni el zorro leonado puede intercambiar
su ingénita natura, ni el rugiente león.

[*Estrofa*][25] La canción cumple el deseo de Hagesidamo como un viento favorable que hincha las velas del barco de su popularidad; desciende como lluvia bendita que aviva y nutre la noble planta de sus aspiraciones[26]. Con la autoridad de su palabra, el poeta atestigua ante todo el mundo, como con un juramento, la hazaña y las cualidades *(aretai)* gracias a las cuales se logró.

[*Antístrofa*] Píndaro quiere contribuir al elogio del vencedor; pero su arte viene, en último término, como todo lo bueno, no de él mismo, sino de los dioses. Sólo entonces da Píndaro detalles sobre el vencedor en los Olímpicos al que se festeja: dice su nombre y su especialidad, y luego, en el *Épodo,* su patria. El poeta llama a «las Musas», es decir, a su canción, a que vayan a la patria de los Locros, para cantar en el recibimiento de Hagesidamo. Las Musas no deben temer la visita al país itálico, pues los Locros son hospitalarios y están familiarizados con lo «bello». El concepto de bello resume en Píndaro todo lo que es agradable, elegante, honorable y cultivado. En relación con la acogida a las Musas, la familiaridad con lo bello significa comprensión refinada del arte: la oda de Píndaro será bien ejecutada y apreciada por el público. Además, los Locros son tan inteligentes como valientes guerreros. ¿Cómo es que Píndaro puede testimoniar de este modo acerca de los lejanos Locros? Hagesidamo ha mostrado en Olimpia las cuatro virtudes aludidas, por parte de él y también por parte de su pueblo, pues la virtud se reproduce[27]. Es

[25] Estrofa y Antístrofa tienen exactamente el mismo ritmo y la misma melodía, mientras que el épodo diverge. El esquema es: a a b. El grupo formado por estrofa, antístrofa y épodo es una tríada. Las odas más largas constan de varias tríadas (esquema: a a b, a a b, ...). Ordinariamente hay cinco tríadas.

[26] Para quien esté familiarizando con este lenguaje artístico, las imágenes del «viento» y la «lluvia» tienen especial significación. «Viento» significa voluntad y ánimo (ver *Die Homerischen Gleichnisse,* Göttingen, 1921, p. 19 s.) y, especialmente, favor popular (ver antes p. 56, nota 39) y fama (ver el «viento» del premio en la poesía, *Pit.* 4, 3; 1, 90 s.; *Nem.* 5, 51 y 6, 28 s.; 7, 11-18; ver también *Frühgriech. Denken,* p. 360 s.). La oda se asemeja a la lluvia porque toda gran acción está «sedienta» de reconocimiento (*Nem.* 3, 6 s.; *Pit.* 9, 103 s.), y porque la *areté* sólo crece hacia el cielo como un árbol cuando la humedecen el elogio y las canciones (*Nem.* 8, 40; ver también *Nem.* 7, 125; *Ist.* 7, 19); ver luego p. 454 s.

[27] La seguridad personal de Píndaro frente a las musas se basa en un conocimiento directo de las cosas, como en este caso del joven Hagesidamo (ver *Olim.* 10, 100). Si, por ejemplo, tuviera que pensar en anteriores poetas y músicos de Lócride, como Estesícoro y Xenócrito, entonces tal garantía no existiría y el verso 17 y siguientes tendría que decir: «Musas, no sois por vez primera huéspedes de los Locros, y hace tiempo sabéis que son expertos en lo bello.» Píndaro ignora aquí, en favor de la estilización buscada, la familiaridad que las Musas ya han tenido con el pueblo al que las envía. ¡Cuánto más débil, y cuánto menos verdadera sería la oda sin tal simplificación! (Por

inteligente y valiente: en el boxeo demostró la inteligencia de un zorro y el valor de un león (cf. *Ost.* 4, 46 s.). Además, siente la belleza: en su caso esto significa que se ha dedicado al esfuerzo atlético, un valor ideal y nada práctico. Y, finalmente, no es inhóspito, pues ha asegurado al poeta el «regalo del huésped» apropiado (honorarios).

El poema es breve y está construido sobre un pensamiento básico claro y sencillo: «Se debe una canción a Hagesidamo de Lócride; lo escribo y envió; será artísticamente ejecutado y amablemente recibido.» Y, sin embargo, está enriquecido por numerosas ideas: el humor de los elementos y la constancia de la naturaleza humana y animal; el deseo y su cumplimiento, la obligación y la realización, las hazañas y los premios; el espíritu de lucha y el sentido artístico; la divinidad dadora de todo bien, y otras más. En el movimiento vivo del poema, la declaración piadosa ocupa un punto central de equilibrio; la primera y la última de las tres estrofas expresan las virtudes del vencedor y los suyos; el comienzo y el final están adornados con una imagen doble. Pero la simetría no estorba; el poema fluye con gracia. La habilidad de Píndaro ya había llegado en aquellos años a su pleno desarrollo.

No mucho después (en torno al año 470), escribió Píndaro otro corto epinicio para Ergóteles de Hímera, en Sicilia, quien había triunfado en competiciones de los juegos olímpicos y otros. El tono es ahora más lleno y más serio. Ergóteles era un hombre adulto, con toda una historia tras de sí. También la ciudad de Hímera había sufrido un pasado tormentoso y estado bajo dominio enemigo; ahora era libre de nuevo. Muchos ciudadanos murieron en esas luchas, y para llenar sus huecos, habían sido admitidos inmigrantes con iguales derechos ciudadanos. Entre ellos, estaba Ergóteles de Cnosos, en Creta, exilado por razón de las luchas partidarias y que había aprovechado la nueva ocasión para instalarse. En Hímera adquirió tierras, privilegio de los ciudadanos y, como tal, logró, para sí y su segunda patria, la corona de la gloria atlética. En las proximidades de la ciudad, había fuentes termales, llamadas el baño de las Ninfas, en las que Ergóteles se limpió el polvo de la antigua patria y de la peregrinación. Un baño en el nuevo país simbolizaba un asentamiento feliz[28]. Lo esencial de las vicisitudes que había experimentado: de la prosperidad a la catástrofe, y viceversa, recibía el nombre de *Tyche*. Tal palabra designa también el destino de una comunidad entera. Con estas observaciones, podrá entenderse el texto sin comentario alguno (*Olim.* 12):

> [*Estrofa*]
> Yo te ruego Fortuna salvadora, hija
> de Zeus liberador: cuida de Hímera y aumenta su fuerza.
> Tú gobiernas las rápidas naves
> en el mar, y en la tierra las guerras violentas
> y las asambleas reflexivas. Las esperanzas de los pobres hombres
> van arriba y abajo, surcando un falso mar de vanidades[29].

el contrario, en el Fr. 140 b Píndaro alude expresamente a la tradición cultural de los Locros: las cosas se ven de modo distinto según sea la idea poética.)

[28] Ver *Frühgriech. Denken*, p. 97 s.

[29] Sobre la imagen de un «mar de mentiras» (ilusiones) ver luego p. 436, nota 85.

[*Antístrofa*]
Jamás un habitante de la tierra encontró,
por la gracia divina, señal fiable del futuro evento;
los planes del porvenir están cegados.
Los acontecimientos ocurren contra toda esperanza:
la alegría naufraga, pero a muchos, sumergidos
en amargas turbaciones, irrumpe súbitamente la fortuna.

[*Epodo*]
Hijo de Filenor, en verdad que la gloria de tus rápidos pies
se habría deshojado[30], desconocida
cual pelea doméstica de gallo, si la guerra civil,
hombre contra hombre, no te hubiera privado de tu patria cretense.
Pero ahora, coronado en Olimpia,
y además en los Píticos e Ístmicos, oh Ergóteles,
disfrutas del baño templado de las Ninfas[31],
que has encontrado al lado de tus tierras.

El comienzo del poema lo forma una breve plegaria a la *Tyche* en favor de Hímera, seguida de una larga cadena de reflexiones sobre la fuerza de lo imprevisible. Sólo en el Épodo habla Píndaro de Ergóteles, dirigiéndose al hombre del día como ejemplo vivo de las verdades eternas formuladas en la estrofa y la antístrofa[32]. El premio del vencedor es sólo un tema entre otros en el epinicio.

En las dos canciones que hemos leído encontramos elementos de naturaleza variada, son típicos del género y reaparecen en distribución cambiante y en número diverso. Los epinicios tratan del vencedor, de su familia y su patria; además, el poeta habla de su propio país y de su arte; reflexiona sobre la vida y las fuerzas que determinan la marcha de las cosas; finalmente, dirige la mirada a los dioses, en actitud de plegaria y meditación. De estos cuatro componentes, tres son de naturaleza general: todo lo terreno está sometido a poderes superiores; las máximas tienen validez universal; y el arte del poeta es el medio que organiza todas las palabras y sonidos. Sólo es específico el tema del vencedor y su círculo; por vez primera, se dan hechos y datos concretos. También es específico un quinto elemento, que todavía no hemos considerado: los mitos divinos y las leyendas heroicas. Toda la lírica coral cultiva los mitos y leyendas, y Píndaro no es una excepción; pero sólo las canciones más largas le ofrecen espacio para el desarrollo pleno de este elemento.

[30] La metáfora de la gloria «deshojada» se basa en que el vencedor era coronado con hojas, y los espectadores lanzaban ramos.

[31] Βαστάζεις no significa ἐπαίρεις καὶ αὔξεις (así s. 27 a), o bien «alabas», «ennobleces» (así, inadecuadamente, los léxicos), sino, literalmente «tratas con» (como en *Od.* 21, 405, cf. 393-95), «te familiarizas con». Píndaro emplea verbos de contacto en las relaciones más variadas (ver F. Dornseiff, *Pindars Stil*, 1921, p. 94-96, y luego p. 458 s.), p. e. *Nem.* 8, 3, e *Ist.* 3, 8. Aquí se expresa el contacto entre el que se baña y el agua cálida.

[32] Podemos decir que se ha «incorporado» a Ergóteles en un Himno a la Fortuna (ver antes p. 405, nota 18).

La función del mito[33] en el epinicio pindárico, así como la estructura de las odas más largas, es algo que estudiaremos con el ejemplo de la oda pítica novena. Compuesta en el año 474, se sitúa en el centro del periodo creador del poeta, cuando estaba en la cuarentena.

El vencedor que ahora se celebra procedía de Cirene, ciudad griega del norte de África, hoy en Libia, que entonces era un país de llanuras fértiles con ricos sembrados, verdes praderas y extensos territorios de caza. Los habitantes honraban a Cirene, diosa de la ciudad y del país, cazadora y domadora de leones. A su lado, como segundo dios, estaba Aristeo, dios de los pastores, cazador y cuidador de colmenas y, en cierto sentido, homólogo de Apolo. Según eso, Aristeo pasaba por ser una encarnación de Apolo, o también, hijo de Apolo y Cirene. Una antigua leyenda hacía de Cirene una ninfa de los montes de Tesalia, de donde Apolo la llevó como amante a África. Allí tomó bajo su protección a los griegos instalados en la isla de Tera, que habían emigrado a Libia por mandato de Apolo. Tal historia se narraba en las *Eeas* atribuidas a Hesíodo. Píndaro tradujo el relato épico de las *Eeas* a forma lírica. Pero, en primer lugar, la oda honra a Telesícrates de Cirene, que obtuvo el premio en los juegos píticos en la carrera para hombres con armadura. La armadura era completa, pero Píndaro la simboliza por su pieza más pesada, el escudo de bronce (*Pit.* 9):

> [*1.ª Estrofa*]
> En unión de las Gracias de talle bien ceñido,
> quiero proclamar, en alta voz,
> vencedor en los Píticos, con escudo de bronce,
> a Telesícrates, bendecido por los dioses, gloria de la corona de Cirene,
> a quien el hijo de Leto, de cabello ondulante (Apolo), arrebató de los valles [revueltos del Pelio.
> En carro de oro, llevó a la silvestre doncella al lugar
> donde fue señora de tierras ricas en frutos y en ovejas,
> y le dio la tercera rama de la tierra firme[34] por morada bendecida y amable.
>
> [*1.ª Antístrofa*]
> Acogió Afrodita, de sandalias de plata,
> al huésped de Delos (Apolo), sujetando
> con su breve mano el carro construido por los dioses,
> y, cubriendo con modestia encantadora el lecho nupcial gozoso,
> trenzó el lazo entre el dios y la hija de Hipseo potente,

[33] El concepto de «mito» en nuestro actual contexto incluye también la leyenda de dioses y héroes.

[34] Es éste el más antiguo testimonio de la teoría de las tres partes del mundo, «Asia», «Europa» y «Libia» (África al oeste del Nilo). Con esta triple división se ajustaba la tierra a los tres puntos cardinales, este, oeste y sur (el norte se omitía porque el mundo mediterráneo no tenía intercambios con los pueblos del norte). En la antigua división dual África estaba unida a Asia. La teoría de las partes del mundo parece haber empezado con Asia, cuyos territorios separados, desde la perspectiva griega, estaban políticamente unidos desde el siglo sexto en el reino persa, incluido Egipto y los territorios hacia el oeste. Frente a esto, según el sistema arcaico de la oposición estaban los territorios no persas con el nombre global de «Europa».

quien otrora fue rey de los orgullosos Lápitas, héroe, nieto
del Océano; a él (Hipseo) parió, en los renombrados valles del Pindo,
Creúsa, una náyade que había gozado del amor de Peneo,

[*1.er Épodo*]
una hija de la tierra. Él (Hipseo) fue quien crió
a Cirene, de blancos brazos. No amaba el vaivén de la lanzadera
ni las fiestas con huéspedes y demás doncellas;
con la lanza de bronce
y la espada, luchaba furiosa con las bestias
salvajes, dando paz
al rebaño de bueyes paterno, pero al dulce compañero de lecho
dejaba, el sueño, y desterraba
de sus párpados, tan pronto amanecía el rojo de la aurora[35].

[*2.a Estrofa*]
Él la vio un día luchar sin armas
con un león monstruoso;
él, con la amplia aljaba, Apolo, el que acierta de lejos.
Raudo llamó a Quirón (el centauro) en su pétrea morada:
«Deja, hijo de Fílira, esa sagrada cueva, y contempla el valor de esa mujer
y lo que hace: cómo lucha la doncella, impertérrita,
pese al esfuerzo y el peligro, sin que la tormenta del miedo toque su pecho.
¿Qué hombre la engendró? ¿De qué linaje viene

[*2.a Antístrofa*]
para vivir en los sombríos montes escondida,
con el valor inagotable de un guerrero?[36]
¿Sería impío poner en ella mi mano celebrada
y arrancar de su lecho de amor dulces flores silvestres?
Rápido le contestó el fogoso centauro, sonriendo con suave mirada,
y le abrió sus pensamientos: «Del amor sagrado
tiene la sutil Persuasión las llaves escondidas,
oh Febo, y tanto los dioses como los hombres
se ruborizan al gozar por vez primera abiertamente el dulce lecho.

[*2.o Épodo*]
También a ti, a quien está vedada la mentira,
un agitado sentimiento ha llevado a un impropio discurso;

[35] ἀναλίσκω (25) significa «dar, sacrificar para obtener algo a cambio»; el cazador se pone en marcha antes que el día y el rocío (ver Apolonio, *Argon.* 4, 109-13; Baquíl. Fr. 4, 36-38 y Hesíodo, *TD* 574). Παῦρον (24) es predicativo («proléptico»): Cirene se permite «menos» descanso para darlo al rebaño (22). Sobre σύγκοιτον ver luego nota 42. El sueño poco antes del amanecer era considerado el mejor (*Rhesos* 554-56; Mosco, *Europa* 2-4 con el comentario de W. Bühler).

[36] Sobre el significado de ἀλκή (no fuerza física) ver Passow-Crönert s. v. Ἀπείραντος niega la realización del objetivo (Cf. ἀτελής en un contexto semejante, *Nem.* 3, 42) y puede usarse para ejercicios sin motivo definido (*Nem.* 8, 38; un paralelo formal en *Ist.* 4, 11: ἀπλέτου δόξας... τέλος). Cirene se está así probando en ἔργ' ἀτέλεστα, como se dice en Teognis 1290 de Atalante (1287-94), texto muy parecido en pensamiento y expresión al de Píndaro (p. e. νοσφισθεῖσα Th., ἀποσπασθεῖσα Pind.); el poeta elegíaco se basa evidentemente en el tipo de cazadora virgen, como en las Eeas, tal vez válido para Cirene y Atalante (ver también Hesíodo Fr. 21 Rzach). El amante en Teognis explica que la vida de cazadora de la muchacha es ἀτέλεστον, porque niega (1289 s.) el matrimonio como condición (τέλος) natural de la mujer (1294). Lo mismo piensa el enamorado en Píndaro; verso 36 («No es piadoso...») se sigue sin ruptura.

preguntas por el origen de la muchacha, tú, señor, que sabes
la salida de todas las cosas y caminos,
cuántas hojas da la tierra en primavera, y cuántas
arenas en los mares y los ríos
amontonan las olas y el soplo de los vientos, y qué ha de venir
y de dónde viene, todo con precisión.
Mas si he de medirme con el sabio,

[*3.ª Estrofa*]
te diré: como esposo viniste a este valle
y ocurrirá que, más allá del mar,
al escogido jardín de Zeus, la has de llevar.
Allí, será señora de una ciudad, y el pueblo de la isla
se juntará en la colina, en la campiña. Y Libia, soberana, de anchas praderas,
recibirá graciosa a la gloriosa joven en su dorado palacio,
dándole derecho y posesión de un país
rico en frutos y abundante en animales salvajes.

[*3.ª Antístrofa*]
Allí, parirá un hijo, al que Hércules glorioso
tomará de su querida madre,
para llevarlo a las Horas, de elevado trono, y a Gea (Tierra).
Éstas pondrán al niño en su regazo,
destilando néctar y ambrosía entre sus labios para hacerlo inmortal,
otro Zeus y otro Apolo, favorecedor de sus amigos, paterno protector [de sus rebaños
de nombre Agreo y Nomio (dios de la caza y las praderas), y, para otros, [Aristeo»[37].
Con tal discurso, moviole a la feliz consumación del matrimonio.

[*3.er Épodo*]
Cuando los dioses tienen prisa, es rápido
el cumplimiento y los caminos cortos. El mismo día fue: se unieron
en la dorada cámara de Libia donde ella (Cirene) gobierna ahora la hermosa [ciudad,
que también es famosa por sus competiciones;
y ahora, en el lugar sagrado de Pitón, el hijo de Carnéades (Telesícrates)
la ha adornado (a la ciudad de Cirene) con éxito brillante.
Allí, fue la victoria y, allí, se proclamó el nombre de Cirene, que lo recibirá
gozosa, cuando a su patria, la de bellas mujeres,
traiga la fama brillante desde Delfos.

[*4.ª Estrofa*]
Las grandes cualidades *(aretai)* dan siempre rica materia para el canto,
pero, de esa abundancia, dejar brillar un poco

[37] No hay nada de particular en que un dios relativamente oscuro tenga tres nombres diferentes (Agreo, Nomio y Aristeo); pero sorprende que sea al mismo tiempo hijo de Apolo (un) y Apolo (un Zeus). El pasaje ilustra claramente lo poco que, en tiempos de Píndaro, se cuidaba de la distribución de lo divino entre personas, cuando incluso los grandes olímpicos compartían su nombre. Sin embargo, estaba viva en el poeta y su público la conciencia de que con el nombre de un dios no se evocaba una persona, sino un poder activo.

es piedra de afilar (?) para entendidos; en todas las acciones.
la acertada elección obtiene la corona. Tebas, de siete puertas, aprendió
cómo, a él (Telesícrates)[38], Yolao dio la victoria. Éste (Yolao),
[después de haber cortado
la cabeza a Euristeo con la espada cortante, fue enterrado bajo tierra, en la
[tumba de su abuelo,
el auriga anfitrión, huésped de los Espartos (Tebanos),
pues había trasladado su morada a las calles de Cadmea, la ciudad de los
[blancos corceles.

[4.ª *Antístrofa*]
Unida a él (Anfitrión) y a Zeus, parió la prudente
Alcmena, en un solo parto,
la fuerza victoriosa de dos hijos gemelos (Hércules e Íficles).
Estúpido es el hombre que no lleva en su boca el nombre de Hércules,
ni piensa constantemente en las aguas de Dirce (fuentes de Tebas), que ambos
[bebieron.
A ellos, entrego mis votos con cantos festivos, por las alegrías recibidas.
¡Que la pura luz de las Gracias sonoras nunca me abandone!
En Egina, lo afirmo, y en la roca de Nisa (Megara) has hecho (Telesícrates)
[que esta ciudad (Cirene) luzca tres veces de gloria,

[4.º *Épodo*]
evitando, con tu hazaña, el silencio de los conciudadanos que nada saben decir
[de los que no hacen nada.
Por eso, no hay que ocultar, amigo o adversario, un éxito de todos,
según el consejo del Anciano del mar
que dijo: «con corazón sincero y con justicia
hay que elogiar los logros del enemigo».
Cuántas veces te vieron las muchachas
en las renombradas fiestas de Palas (Atenas), y desearon en silencio
que fueras su querido esposo
o su hijo, Telesícrates;

[5.ª *Estrofa*]
y también en los certámenes olímpicos y en las competiciones de la profunda Gea, y en todos
los juegos de la patria. Mas ahora, mientras calmo
la sed de cantos, se me pide reembolsar lo debido[39]:
el elogio de tus antepasados (Telesícrates). Cómo por una libia
fueron a la ciudad de Írasa, pretendiendo a la famosa hija
[de Anteo, de hermosa cabellera.
Muchos nobles de su raza la perseguían,
y muchos extranjeros, pues era admirable

[5.ª *Antístrofa*]
su apariencia, y anhelaban
el fruto sazonado de su dorada juventud.

[38] Así, según Wilamowitz, Berl. Sitz. Ber. 1901, p. 1291 (pero diferente interpretación en *Píndaros*, Berlín, 1922, p. 264).
[39] Leo: καὶ παλαιῶν δόξα τεῶν προγόνων, ver *Frühgriech. Denken*, p. 79 y nota 2.

Mas el padre preparaba para su hija
una boda más ilustre. Sabía que, una vez, Dánao, en Argos,
a sus cuarenta y ocho hijas, antes del mediodía[40],
casó rápidamente. Dispuso en fila al grupo, en la meta de la prueba,
y ofreció a los venidos para ser sus yernos,
decidir, en la carrera, cuál de los héroes eligiría la esposa.

[5.º *Épodo*]
Así, ordenó el noviazgo de su hija
el libio. La colocó, ricamente adornada, como máxima meta,
e hizo público: que se la llevaría quien tocase primero
el borde de su peplo.
Tras rápida carrera, Alexidamo
tomó con su mano la mano de la hermosa muchacha
y la condujo por entre la inmensa tropa beberisca.
El pueblo los cubrió con ramos verdes y coronas;
muchas veces había recibido los alados trofeos.

En lugar de una sola triada, como las odas antes transcritas, ésta tiene cinco. Es mucho más rica y, en alguna de sus partes, difícil. Vamos a intentar aproximarnos a ella mediante explicaciones y paráfrasis y, al mismo tiempo, valorar su estilo.

[*1.ª Estrofa*] El Poema declara ya en su inicio su carácter de oda triunfal, en tanto anuncio artístico (las Gracias) de la victoria. Nada más mencionarse el nombre de «Cirene», se realiza una fácil transición al primer mito, pues Cirene es a la vez: la comunidad de la ciudad, la diosa de la ciudad, la diosa del país y una ninfa con una historia personal. Apolo la ha raptado desde Tesalia («Pelio»), llevándola al tercer continente del mundo. [*1.ª Antístrofa*] A la llegada de la pareja al nuevo país, el Amor mismo («Afrodita») pone «su leve mano en el carro, construido por los dioses», y bendice la unión. Un poema épico, en lugar de representar la acción con calidades pictóricas, estáticas, habría descrito la recepción en forma narrativa[41]. El estilo lírico de Píndaro, al manejar los mitos, es selectivo, alusivo y discreto en los medios empleados, pero poderosamente eficaz. Una vez alcanzado el punto culminante, se interrumpe la narración, y, de nuevo, hay una transición fluida a la genealogía de Cirene. Su padre, un Lapita salvaje, era hijo del río principal de Tesalia y de una náyade, y nieto del protorrío Océano y de la madre primordial Tierra.

[*1.er Épodo*] Comienza, de nuevo, la historia de Cirene, desde el principio. La hija de Hipseo era una joven extraordinaria; despreciaba las ocupaciones femeninas, y, en lugar de esperar, bien protegida, como las demás, al

[40] Píndaro tenía presente, sin duda, el programa de Olimpia, en el que la competición tenía que haber acabado al mediodía, ver Pausanias, 6, 24, 1. La fijación de un límite explica la expresión ἑλεῖν, como νὺξ αἱρεῖ, etc.

[41] Aproximadamente así: «Afrodita bajó desde el Olimpo a Libia, los encontró y les dijo estas palabras: ...; Apolo contestó así: ...; luego desenjaezó los corceles y les ofreció ambrosía; entretanto Afrodita preparó el lecho y los encaminó a la cámara nupcial.» Sobre la estilización de Píndaro y los paralelos en el arte de su tiempo ver T. B. L. Webster, *class. Quart.* 33 (1939) 17 b. Ver también luego nota 43.

matrimonio, vivía en el bosque cazando. Los griegos asociaban la caza con un rechazo del amor[42].

[2.ª *Estrofa*] Un accidente, que después se revelará providencial (51 s.), lleva a Apolo al lugar, cuando Cirene está luchando con un león. Píndaro silencia el proceso y desenlce de la lucha y deja que el oyente se represente el grupo de luchadores en estatuaria inmovilidad. Le interesa menos el resultado físico de la aventura que, por así decir, levantar un monumento al espíritu heroico de Cirene[43]. El dios queda prendado apasionadamente de la vigorosa masculinidad de la joven; pues el mundo ideal de Píndaro es un mundo de hombres y muchachos, y lo auténticamente femenino brilla por su ausencia en sus odas. También el arte plástico de la época daba a las doncellas y mujeres una apariencia andrógina.

[2.ª *Antístrofa*] Apolo indica que hay que poner un límite a la insaciable belicosidad de la muchacha mediante un matrimonio; pero duda de si ha de ser él el que goce de su amor, y consulta el sabio Quirón[44]. La leyenda habla de Quirón como de un centauro viejo y sabio, conocedor de los bosques, las hierbas (como el mismo Apolo) y los hombres, y que educó a los poderosos héroes Aquiles y Jasón, entrenándolos para una vida de aventuras. Ya aparece Quirón como consejero bondadoso del joven Apolo en la historia de Cirene de las *Eeas*, de donde Píndaro toma la leyenda. La respuesta buscada del centauro es: «como profeta omnisapiente sabes bien que vas a disfrutar del amor de Cirene; y tu tímida pregunta es sólo una prueba de la modestia y retraimiento con que se suele recubrir un primer amor»[45]. En las palabras de Quirón, se expone y explica a la vez la contradicción entre la naturaleza humana y la divina de Apolo, de modo gracioso. El *segundo Épodo* celebra el espíritu omniabarcante del dios, del mismo modo que el primero describía la naturaleza poderosa de Cirene.

[3.as *Estrofa y Antístrofa*] El discurso de Quirón completa la historia de Cirene. Profetiza su asentamiento en África («Libia»), la llegada de los colonos griegos y el nacimiento y divinización de Aristeo. Todas estas cosas las habría podido también exponer Píndaro en la narración directa, en el lugar correspondiente, según la natural sucesión cronológica; en lugar de ello, suspende la acción inmediatamente después del primer encuentro de Apolo y Cirene, para echar una mirada significativa, prospectivamente, y proyectar en la situación

[42] El «dulce sueño, compañero del lecho» del verso 24 es, pues, intencionado. La expresión se encuentra en el mismo lugar en el que, en la tercera, cuarta y quinta tríada, se habla del matrimonio (ver luego nota 52).

[43] De hecho se ha encontrado un relieve en el que Cirene lucha con un león. Las narraciones de Píndaro son tan estilizadas como si un relieve o pintura de vaso se hubiese transmutado en verso (ver antes nota 41). Pero no se trata de que quisiese competir con las técnicas plásticas. Sino que, lo que el pintor y el escultor hacen por necesidad, Píndaro lo hace por elección: quiere concentrar el peso entero de la historia en un «único momento decisivo».

[44] La organización de la escena es sorprendentemente parecida a lo que vemos en el teatro. Al igual que en la tragedia, Apolo llama al viejo centauro de su cueva para hablarle del extraordinario carácter de Cirene y plantearle su pregunta, y sólo por las palabras de Apolo sabemos que la morada de Quirón constituye el fondo de la escena. Un poeta épico habría descrito primero la situación y luego a los personajes.

[45] En mitos parecidos se emplean muy pocas palabras para describir los sentimientos de la muchacha; se entendía que para una mujer era una distinción llegar a ser madre de un hijo divino.

actual la bendición permanente que ya se da en la previa unión de los dos. De este modo, la misma escena queda sobredeterminada con algo que es de importancia esencial para el conjunto de la acción, tanto si es previo como si es posterior a la historia misma. En general, Píndaro maneja arbitrariamente la secuencia temporal, incluso cuando no hay una motivación especial, mediante la inserción de una profecía, porque para él es el valor y significación de los sucesos lo verdaderamente importante. Así, contempla el remoto pasado en que tienen lugar los viejos mitos, como algo que influye vivamente en su presente. Así, en la parte de la oda considerada hasta aquí, el tiempo de la acción que comienza con la reciente victoria en los juegos píticos del hombre de Cirene, en la primera estrofa, es visto retrospectivamente y luego prospectivamente, y en la antístrofa y el épodo, hasta la conexión con la segunda estrofa, de nuevo retrospectiva y prospectivamente [*Final de la 3.ª Antístrofa y Épodo*]. Tan pronto como el Centauro ha dejado de hablar, Píndaro nos hace saber, de nuevo, cuál es la situación en ese momento. El dios tiene prisa, y el poeta se acompasa a su impaciencia y conduce a Apolo con rapidísimo *tempo* a la meta de sus deseos. Con ello, estamos, otra vez, en el mismo punto de la mitad de la primera Antístrofa. Según un procedimiento típicamente arcaico, el círculo compositivo se cierra, indicando que el mito de Cirene ha terminado. Otro círculo se cierra inmediatamente después, cuando se menciona la victoria pítica de Telesícrates, como al comienzo.

[*4. Estrofa y Antístrofa*] Se hace relación de las victorias que Telesícrates había obtenido antes. Previamente observa Píndaro que sólo quiere señalar los éxitos más importantes: «Donde hay muchas acciones que alabar, uno se siente inclinado a decir muchas palabras, pero el verdadero arte exige la selección. El *Kairós* (e. d., la norma del acierto en la selección y la restricción prudente, el sentido de lo adecuado a las circunstancias, el tacto, la discreción, etc.[46]), produce la perfección en cualquier campo[47]. Telesícrates ganó en los juegos la victoria en memoria de Yolao.» Partiendo ahora de Yolao, menciona Píndaro a las otras heroicas figuras asociadas a Hércules[48]; luego justifica esta intrusión mítica en la lista de las victorias de Telesícrates. El proceso es aproximadamente

[46] El significado de «momento oportuno» es más reciente, lo que se olvida con frecuencia. Las palabras de Píndaro (V. 78): ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν tienen un precedente en Hesíodo (*TD* 694) καιρὸς δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος (ver antes p. 141); le precede μέτρα φυλάσσεσθαι, es decir (689-93); «no se deben cargar todas las mercancías en el barco, sino sólo menos de la mitad, de lo contrario el riesgo es excesivo»; lo que no tiene nada que ver con el «momento oportuno». Sobre καιρός en Píndaro, ver la nota siguiente, así como la p. 440 nota 102, p. 461 notas 162 y 163 y p. 466.

[47] El sentido de la serie: ἀρεταὶ πολύμυθοι - βαιὰ ἐν μακροῖσι - ὁ καιρὸς παντὸς ἔχει κορυφάν (76-79) se entiende si se tienen en cuenta lugares paralelos de otras listas de victorias: πλήθει καλῶν - ἐν ἑκάστῳ μέτρον - καιρὸς ἄγιστος (*Olim.* 13, 45-48); καιρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις ἐν βραχεῖ (*Pit.* 1, 81 s.); παύρῳ ἔπει θήσω φανέρ' ἀθρόα (*Olim.* 13, 98); μακρὸν πάσας ἀναγήσασθ' ἀρετάς - εἰρήσεται πόλλ' ἐν βραχίστοις (Ist. 6, 56-59). El ἐν se aplica, pues, en dos sentidos, o bien como en βαιὰ ἐν μακροῖσι («elegido un poco de una gran cantidad», ver ἐν πολλοῖσι παῦρα en un contexto similar de una tragedia, Sófocles *El.* 688), o bien como en πόλλ ἐν βραχίστοις («abundante material en pocas palabras»).

[48] Alcmene yace en la misma noche con Zeus y con su esposo Anfitrión; de donde proceden los gemelos Hércules e Ificles. El hijo de Ificles, Yolao, fue amigo y escudero de Hércules. Tras la muerte de Hércules mató a Euristeoo, enemigo del héroe.

éste: «Yolao y Anfitrión fueron enterrados en Tebas; en Tebas nacieron y se criaron Hércules e Íficles. Sería estúpido el poeta que no aprovechase la ocasión de hablar del gran Hércules y los suyos, así como de su (y mi) patria tebana. Prometeo alabarles en el futuro (como ahora lo hago) si tengo la suerte (como ahora) de celebrar una noble victoria» (ver antes p. 402, nota 10). La alegría por la buena suerte y el pensamiento de futuras canciones podría suscitar la somnolienta envidia del destino y atraer la desgracia; por eso, amortigua enseguida el tono con una plegaria en la que ruega por la duración de su actividad poética[49]. Luego continúa la lista y explica: «Con tres victorias en Egina y en Mégara, has proporcionado a su patria una triple gloria, [*4.º Épodo*] y has dado a los hombres buen motivo para ensalzarte[50]. En ese elogio, todos los de Cirene deben coincidir, incluso los adversarios personales, según un dicho del Viejo del mar» (Los démones del mar fueron desde siempre profetas y portadores de profunda sabiduría) «También en Atenas has logrado éxitos y la admiración de las mujeres por el vencedor ha despertado tiernos deseos».

[*5.ª Tríada*] Mientras Píndaro proclama así las hazañas de un ciudadano actual de Cirene, una antigua acción de un antepasado de Telesícrates (e. d., de un antiguo habitante de Cirene) exige su recuerdo en la canción, un deber que el poeta ha de cumplir profesionalmente. Es una deliciosa historia de la tradición local de Cirene que alude a una leyenda griega semejante[51], y que cuenta cómo Danao, que vino de Egipto, país vecino de Cirene, casó en una tarde a sus cuarenta y ocho hijas.

Hagamos ahora un alto y veamos retrospectivamente el conjunto de la novena Pítica, no para analizar lo artístico de su disposición, pues su belleza solemne y cálida habla por sí misma, sino para dar cuenta de su contenido. ¿De qué trata realmente el poema, y cuál es la clave de su unidad?

En todas las tríadas, es recurrente el motivo del amor de mujer y el matrimonio[52], , tres veces, en la forma de una elección y boda rápida (Apolo, las Danaides, Alexidamo). Pero el ritmo de las repeticiones no tiene fuerza

[49] De igual modo en *Ist.* 7, 39. Sobre las «promesas a los dioses» ver W. Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion* (Halle, 1928), p. 288.

[50] Así entendemos la sucinta expresión del verso 92, por otros lugares paralelos; σιγαλὸς ἀμαχανία es λόγου (ver *Ist.* 5, 27) ἀμαχανία, y el silencio cubre al hombre insignificante (Fr. 104 c, 9 Snell = 83, 5 Bowra). En una aplicación positiva σιγαλὸν ἀμαχανίαν φυγών sería equivalente a: κελαδεννὰν (ver 89) ὕμνων καὶ αἴνου εὐμαχανίαν (ver *Ist.* 4, 1-3) φάνας. El modo negativo de la expresión, aquí como en otros lugares, se explica porque el tipo de pensamiento por oposición siempre tiene en cuenta su contrario; así, encontramos, en el verso 94 (μὴ) βλάπτων por «obedeciendo», y μὴ κρυπτέτω por «debe declarar».

[51] En muchos pueblos primitivos estos matrimonios constituían un ritual; entre los griegos persisten diferentes variantes legendarias (Danaides, Atalante, Hipodamia).

[52] Hay una notable simetría en las tríadas. Se repite ese motivo cinco veces en las cinco antístrofas: Ant. 1, versos 4 y 5: lecho; Ant. 2, versos 3 y 4: deseo sexual; Ant. 3, versos 1 a 5: nacimiento del niño; Ant. 4, versos 1 a 3: concepción y nacimiento de los mellizos; Ant. 5, versos 1 a 3: deseo sexual. Aparece cuatro veces en los cinco épodos: Ep. 1, 7: «Sueño como compañero del lecho» (ver antes p. 416, nota 42); Ep. 3, 8: el corredor victorioso vuelve al «país de las bellas mujeres» (ver *Pit.* 10, 59); Ep. 4, 8: las muchachas atenienses desean como marido al corredor victorioso; Ep. 5, 6-7: el corredor victorioso lleva a casa a la novia (ver el paralelismo entre victoria y boda en *Olim.* 7, 15, ver antes p. 403).

cohesiva suficiente para unificar el conjunto. Predomina la impresión de un material excesivo y casi disperso.

Cinco temas típicos están representados: la actualidad (Telesícrates); la religión (Apolo, Cirene, Aristeo); la poesía (Píndaro como heraldo y artista); el elemento llamado gnómico (el proverbio de Quirón sobre el amor primerizo, el de Píndaro sobre el *Kairós*, el del Viejo del mar sobre la alabanza no envidiosa); y, , finalmente, el mito. Los mitos, a veces, brevemente aludidos (Hércules y los suyos, las Danaides) y, otras veces, extensos (Cirene, Alexidamo) constituyen no menos de los tres cuartos de todos los versos. Sus temas son muy variados, y los enlaces de cada una de las historias, dispares. Cirene es la ciudad natal del vencedor y la diosa del país; Apolo es su esposo, divinidad principal de los cireneos y dios de los juegos píticos; Aristeo es hijo de ambos; Alexidamo fue un antepasado mítico del vencedor y, como él, un gran corredor; Danao había servido de modelo al suegro de Alexidamo; Yolao ha regalado a Telesícrates uno de sus triunfos; Hércules, Anfitrión e Íficles son parientes de Yolao; y los cuatro son paisanos de Píndaro. Evidentemente la mezcla variopinta de temas y relaciones es intencionada (*Pit.* 10, 53 s.). En comparación con otros epinicios extensos, se ve que en la mayoría los temas divergen todavía más que aquí; y cuantos más leemos, tanto más intranquilizadora se hace la falta de unidad en la medida en la que buscamos tal unidad en los temas de los poemas. Pero quizás hay una unidad de otro género; una idea cuya naturaleza radica en permanecer idéntica en distintos campos. Pero, antes de poder hacer frente a tal cuestión, deberemos examinar más textos, para familiarizarnos con el mundo mental lírico en toda su anchura y profundidad.

Hay también cantos corales que sólo contienen un mito y prácticamente nada más; fueron cantados y bailados en honor de un dios, en un día festivo. Algunos poemas de ese tipo los encontramos en el papiro de Baquílides. Sirva como ejemplo una hermosa canción (*Ditir.* 17 Snell) sobre Teseo, héroe nacional ateniense, quien, según la leyenda, era hijo de Poseidón. El comienzo de la canción representa la acción *in medias res*, suponiendo que se conocen los antecedentes. Minos, hijo de Zeus y rey de Creta, había exigido de los atenienses un cruel tributo: en intervalos de tiempo regulares, debían entregar al Minotauro, criatura mitad hombre y mitad toro, siete jóvenes y siete doncellas, para ser sacrificados. Una vez más, Minos viaja hacia Creta con los catorce atenienses. Entre ellos, está Teseo, quien se ha incorporado voluntariamente. Quiere matar al Minotauro y poner fin al tributo.

[*1.ª Estrofa*]
Cortaba la nave el mar de Creta con su proa negriazul, llevando a Teseo y a [dos veces siete bellos jóvenes jonios,
y en las velas, brillantes desde lejos, soplaba el viento norte, gracias a la [ilustre Atenea que porta la égida:
entonces los dones impetuosos de Cipris, la diosa que lleva deseos en su [diadema[53],

[53] ἱμεραμοχος θεᾶς Κύπριδος δῶρα significa el deseo (ἵμερος) que suscita Eribea por la gracia de Afrodita (ver Platón, *Fedro* 255 c). La diadema de Afrodita es el símbolo de esa fuerza, como la

excitaron el pecho de Minos. Con mano incontrolada, se fue a la muchacha,
[tocando sus blancas mejillas.
Eribea gritó llamando al nieto de Pandión, de broncínea coraza.
Todo lo vio Teseo; giraron sus ojos negros bajo las cejas,
cruel dolor le desgarró el corazón
y dijo: «Hijo del alto Zeus,
ya no gobiernas tus deseos en tu pecho
por la senda permitida: renuncia, héroe, a tu fuerza despótica.

[*1.ª Antístrofa*]
Lo que el destino poderoso de los dioses nos asigna y el lado al que se
[inclina la balanza de la justicia, nuestra parte
medida, cumpliremos, cuando llegue;
detén ese comienzo violento. Si a tí te engendró en el lecho de Zeus, bajo las
[cumbres del Ida, la hermosa
hija de Fénice, de bello nombre (Europa), como al mayor
de los mortales, también a mí la hija del rico Píteo me concibió de Posidón,
[dios marino, y las Nereidas,
de cabello violeta, le regalaron un velo de oro.
Por eso yo te exijo, caudillo de los cnosios, que reprimas
tu insolencia lamentable. No quisiera volver a ver la inmortal, amable, luz de
[la aurora
si te impones a alguno de los jóvenes.
Antes probaremos el vigor de nuestros brazos
y será lo que la divinidad decida.»

[*1.er Épodo*]
Así dijo el héroe guerrero
y los marineros se asombraron
de la orgullosa audacia
del mortal. Pero al yerno del sol (Minos) cogió la ira,
y, tramando un plan astuto,
dijo: «Oh fuerte padre Zeus,
escúchame. Si en verdad la doncella fenicia,
de blancos brazos, me parió para ti,
envía ahora del cielo un rápido
relámpago de ígnea cabellera
como señal reconocible. Y tú, Teseo, si Etra de Trecene te engendró para
[Posidón, que hace temblar la tierra,
tráeme este espléndido adorno de oro de mi mano, de las profundidades
marinas, arrojando tu cuerpo con audacia a las mansiones de tu padre.»

[*2.ª Estrofa*]
Escuchó el poderoso Zeus la plegaria, y no la desdeñó:
hizo brotar, ante los ojos de todos, un honor sobresaliente para su querido

diosa de la *Ilíada* (14, 216) lleva el deseo en el cinturón, y lo entrega a Hera; en *Trabajos y Días* de Hesíodo, Pandora recibe de Afrodita la atracción (πόθος) y la gracia (65 s.) al ser adornada y coronada con flores por las *Cárites* (73-75). Cuando una mujer se pone adornos atractivos lo hace para ampliar su atractivo propio y hacerlo más eficaz. Esta detallada explicación acerca de una sencilla expresión griega era necesaria porque nosotros, modernos, hemos olvidado ver directamente el juego de fuerzas en un campo de fuerzas; en lugar de ello opera nuestro torpe entendimiento con objetos discretos y las cualidades que les corresponden.

hijo Minos, y relampagueó. Éste, cuando vio la deseada maravilla, alzó los [brazos al soberbio cielo azul,
él, héroe tenaz en la batalla, y dijo: «Aquí ves, Teseo, claramente,
el don que me ha hecho Zeus. Ahora salta a las aguas profundas del rabioso [mar, y que tu padre, rey y Cronida,
te conceda la máxima gloria, en tanto la tierra se adorne con árboles.»
Así habló; pero el alma de Teseo no lo retuvo, y subiendo
a la cubierta bien ensamblada,
saltó y las praderas del mar lo recibieron con agrado.
Se admiró el hijo de Zeus en su interior,
y ordenó mantener con el viento
la bien armada nave. Pero el destino preparaba otro sendero.

[2.ª *Antístrofa*]
Avanzaba el barco rápidamente por el soplo del viento norte;
la angustia sobrecogió al grupo de jóvenes atenienses cuando el héroe
se sumergió en el mar, y por las tiernas mejillas rodaban lágrimas, pues [esperaban
desenlace fatal. Mas los delfines, habitantes de las saladas aguas, llevaban [rápidos al gran Teseo
a casa del poderoso padre, y llegó al palacio de los dioses.
Cuando vio a las hijas del divino Nereo, se estremeció, porque irradiaba de [sus claros cuerpos un brillo
como fuego, y sus cabellos estaban trenzados
con cintas de oro; y se alegraban danzando con flexible pie.
Allí vio a la querida esposa de su padre,
la divina Anfitrite, de grandes ojos, en su cámara seductora.
Ella le puso un manto de púrpura,

[2.º *Épodo*]
y sujetó su cabello espeso
con perfecta corona
que, en su boda, la astuta
Afrodita le había regalado, engastada de rosas.
Nada que emprendan los dioses es increíble
para un mortal sensato:
junto a la esbelta nave, surgió. ¡Ah!,
con qué pensamientos turbó al caudillo cnosio
cuando, seco, salió del mar salado,
asombro de todos, y en su cuerpo brillaban los regalos divinos.
Las muchachas, de vestidos brillantes, saltaron con alegría
recobrada; el mar se hacía eco, y los jóvenes,
en coro, cantaron, con voz amable, un peán.
¡Señor de Delos (Apolo), con la alegría
del coro de los ceyos, danos como guía la suerte de los dioses!

El final constituye un giro sorprendente. La narración termina con un peán, es decir, un canto coral a Apolo, el que ayuda y salva; y el poeta se une a la plegaria. Es como si el coro de atenienses que invoca a Apolo en el barco, se hubiera insensiblemente transformado en el coro de jóvenes de Ceos (¿también muchachas?) que representaban la canción de Baquílides[54].

[54] La leyenda narrada y la representación actual del coro están más estrechamente conectadas porque, según la tradición, los catorce jóvenes atenienses, en su viaje de regreso, desembarcaron en

El arte con el que Baquílides traduce la leyenda es auténticamente jonio; está lleno de imágenes claras, plásticas e inteligibles desde el primer momento. Más de un tercio del total está en estilo directo, elaborado y, en ocasiones, lánguido. Pero la acción misma es viva, y los sentimientos de los actores están tratados por el poeta con exquisito cuidado. El deseo, la ira, el valor, la angustia, el asombro, el desengaño y la sorpresa alegre se enlazan en rápida secuencia, especialmente acelerada al final de la narración. Como efecto final, el coro de la leyenda se convierte en el coro real y pronuncia la plegaria. El lenguaje está cargado de los adornos elegantes de los adjetivos, rasgo característico del final del periodo arcaico. Tanto la forma como el contenido[55] carecen de la fuerza y el vigor de la epopeya, y de su paso medido; le falta también la dignidad y profundidad de pensamiento de Píndaro. En general, si se la compara con la épica o con Píndaro, la canción de Baquílides no es verdaderamente significativa. La narración no deja una impresión duradera, a no ser el brillo que resplandece en los hijos de los dioses.

Del arte agradable y circunstancial de Baquílides, volvamos a la poesía plena de Píndaro. Una de las odas más poderosas que de él conservamos es la primera pítica, que compuso en el 470, en honor de uno de los más grandes príncipes griegos de la época. Hierón, quien rigió la floreciente ciudad de Siracusa y gran parte de Sicilia, había vencido en Delfos, con una cuádriga. Pero la oda de Píndaro no celebra sólo el triunfo en la carrera, sino también la prometedora innovación en el terreno político. Para apoyar a su dinastía, fundó Hierón, al pie del Etna, una nueva ciudad y puso como rey a su hijo Dinomenes. Llamó a la ciudad «Etna», y, para sacar provecho del éxito, se hizo llamar en el anuncio de su victoria en Delfos «Hierón de Etna» y no «de Siracusa». Cuando Píndaro compuso el poema, Hierón estaba en campaña. Pese a un trastorno respiratorio que le aquejaba dirigió personalmente la guerra contra otros príncipes sicilianos. La canción empieza con un elogio al arte de las musas:

[*1.ª Estrofa*]
Lira de oro, propiedad genuina de Apolo y las Musas
de pelo violado, a la que sigue el paso de la danza cuando comienza la [gloriosa fiesta,
y cuya guía obedecen los cantores
cuando eres pulsada y abres el preludio del coro:
tú apagas incluso el rayo belicoso
de eterno fuego, y adormeces el águila del cetro de Zeus, que pliega sus alas,

[*1.ª Antístrofa*]
pues derramas una oscura nube sobre su cabeza curva
y cierras suavemente los párpados de la reina de las aves;

Delos y allí ejecutaron la «danza de la grulla» en honor de Apolo. Esta danza ritual se representa dramáticamente en la oda bailada de Baquílides. Ver también antes p. 174 sobre un «canto dentro de un canto» al final de un poema de Safo.

[55] Se olvida por completo el anillo que Teseo sacó del mar; se trata de una verdadera falta, no comparable con la omisión por Píndaro en la novena pítica del vencedor en la lucha con el león. Al describir el temor sentido por Teseo ante la vista de las brillantes hijas de Nereo, Baquílides intenta combinar lo milagroso con lo humano, a la manera de Baquílides.

dormita, y su lomo flexible se mueve
preso de tus ritmos. También Ares violento, quien lejos
ha dejado la aguda punta de su lanza, y aquieta
su corazón, dormido. Tú cautivas las almas de los dioses con la maestría del
[hijo de Leto (Apolo) y las Musas bien ceñidas.

[*1.er Épodo*]
Mas lo que Zeus no ama se trastorna por la voz
de las Piérides (las Musas) en la tierra y el mar cruel,
como el enemigo de los dioses, Tifón de cien cabezas,
que yace en el horrible Tártaro; antaño
se crió en el famoso antro Cilicio, pero ahora
los arrecifes del mar de Cumas y la isla de Sicilia
pesan sobre su velludo pecho; un pilar celeste
lo contiene, el blanco Etna,
que cría todo el año nieve aguda;

[*2.a Triada*]
De sus profundidades, rompen
fuentes purísimas de inabordable fuego, y los ríos que fluyen
exhalan, de día, oscuros torrentes de humo, y, de noche,
rojas llamas hacen rodar peñascos al profundo mar, con estruendo.
Ese monstruo (Tifón) hace surgir terribles surtidores
de fuego. Es admirable ver, e incluso oír,
cómo yace, encajonado entre las cimas de bosques negros
del Etna; y el suelo y el lecho cavan y arañan su espalda.
Deja que te agrademos, Zeus,
a ti, dueño del monte, frente altiva de fructífera tierra,
que diste nombre a la ciudad a la que su ilustre fundador (Hierón)
dio gloria, cuando en los juegos píticos el heraldo dijo su nombre junto al de
[Hierón, el vencedor
en la lucha de carros. La primera alegría del navegante
es un viento favorable al inicio del viaje, pues hace presagiar
que también, al final, es seguro el regreso. De igual manera,
la feliz coincidencia da esperanzas
de que la ciudad (Etna) será famosa en el futuro por sus corceles y coronas
y su nombre se oirá en los cantos festivos.
¡Licio y señor de Delos, Febo,
que amas en el Parnaso la fuente Castalia,
haz que se cumpla este deseo
y regala a este país ilustres hombres!

[*3.a Triada*]
De los dioses, proceden las posibilidades de las humanas virtudes,
sea la sabiduría, la fuerza de los brazos o el poder de la lengua.
Al disponerme a elogiar a ese hombre (Hierón),
tengo la seguridad de que mi lanza, de mejillas de bronce, cuando mi arte la
[dirija,
no yerrará el camino, sino que sobrepasará a los contrarios.
¡Que también el futuro le traiga bendiciones, goce de riquezas y olvide el
[dolor!
Podría recordarle grandes batallas de guerra,
soportadas con ánimo tenaz, cuando encontraron (Hierón y los suyos)

por los dioses una honra
cual ningún griego pudo:
amplias posesiones y coronas. Y ahora, siguiendo a Filoctetes,
hace campaña, y hasta los orgullosos
pretenden, forzados, su favor. Se dice que héroes como dioses
vinieron de Lemno para buscar al arquero, hijo de Peas, herido,
quien arruinó la ciudad de Príamo y puso término a los esfuerzos de los [Dánaos,
con cuerpo débil y herido, pero con los hados de su parte.
¡Quiera el dios guardar también a Hierón en los tiempos venideros
y que esté a su alcance lo que desee:
¡Musa, deja también que ante Dinómenes
alce la voz por la victoria de los cuatro corceles!
La corona de su padre es su propia alegría.
¡Entonemos un canto amistoso
por el rey de Etna!

[*4.ª Triada*]
Por él fundó, Hierón la ciudad, y, con divina libertad,
la dotó de una ley según normas de Hilo. Es voluntad de los dóricos [descendientes
de Pánfilo y los Heráclidas
vivir en la falda del Taigeto (en Esparta), fieles
a los preceptos de Egimio. Dejando el Pindo,
reinaron sobre Amidas felizmente, vecinos de los Tindáridas (Dióscuros), de [rápidos corceles,
y la gloria de sus lanzas floreció.
Oh Zeus cumplidor, concede que en el futuro, en las aguas del Ámenas [(Etna)
el juicio de los hombres conceda este destino al pueblo y a los reyes.
Conduzca el que gobierna (Hierón), con tu ayuda
y por la mano de su hijo (Dinómenes), a la comunidad con honor y harmonía.
Yo te ruego, Cronida (Zeus): que el Fenicio
y el grito bélico de los Tirrenos, queden mansos en casa con su flota [magnífica,
a la vista de lo que en Cumas sucedió,
cuando sufrieron gravemente, golpeados por el jefe de los siracusanos,
quien a su juventud arrojó desde las rápidas naves al mar,
librando a Hélade de la dura esclavitud. Salamina
sería mi tema si quisiera el agradecimiento de los atenienses;
la batalla de Citerón (Platea), si de los espartanos se tratara,
donde los Medos, de curvo arco, perecieron;
pero en las orillas del rápido Hímera
mi canto es la alabanza de los hijos de Dinómenes (Hierón y su hermano),
que ganaron con su valor *(areté)*
mientras sus enemigos sucumbían.

[*5.ª Triada*]
Si cuando hablas seleccionas lo apropiado, abrazando mucho resumidamente,
tendrás menos censura de los hombres. Pues el exceso
paraliza peligrosamente las esperanzas,
y lo que oyen los ciudadanos sobre éxitos ajenos, pesa en lo secreto de su [mente.

Y, sin embargo —pues mejor es la envidia que la compasión—,
¡no renuncies a lo noble! Doblega tu lenguaje en el exacto yunque.
Por mínimo que sea, lo verán grande
por ser de ti; sobre muchos gobiernas, y muchos son testigos fiables de
[ambas cosas.
Permanece con el ánimo alegre, y si te importa gozar de duradera estimación,
[no repares en gastos.
Como marino, deja
la vela al viento. Que no te engañe, amigo, el logro del instante: la fama que
[permanece tras nosotros
es lo que expresa la calidad de los desaparecidos
a los que son dueños de la canción y la palabra.
No perece la virtud bondadosa de Creso;
pero el que asaba hombres en toro de bronce,
Fálaris cruel, está preso por siempre de la difamación.
No lo aceptan las liras que dialogan con los jóvenes
bajo nuestro techo, en dulce compañía.
La primera meta es la buena fortuna;
que se hable bien de nosotros, la segunda; pero
el que ambas consigue y retiene,
ha recibido la máxima corona[56].

[*1.ª Tríada*] Al principio de su oda, no habla Píndaro de la lira que él mismo tiene en la mano (como en la *Olimp.* 1, 18), ni ruega a las Musas que lo acompañen, sino que, con acento hímnico, celebra la lira de oro (divina, celestial[57], en las manos de Apolo, dios de la música y también de los juegos píticos, y celebra el coro de las Musas en el Olimpo. La ejecución actual del coro es así reconducida a su origen, a la «misma Música», por decirlo al modo platónico, o, en palabras de Píndaro, a los poderes a los que la lira pertenece «por derecho propio»[58]. El poder de la lira apolínea se demuestra en que apacigua, con sus armonías, las fuerzas salvajes del mundo divino: extingue el fuego del rayo, y el dios de la guerra deja su lanza y se reconforta con su sueño pacífico. Muy diferente es, por su naturaleza y efectos, la música

[56] Algunas observaciones sobre el texto. En el verso 12, leo θέλγεις, pues no creo que κῆλα (sin el posesivo) pueda significar «tus melodías». Κῆλα se convierte en acusativo y se refiere al rayo (V. 5 s.) como en *Il.* 12, 280 y Hesíodo, *Teog.* 708. En el verso 72 hay tres argumentos contra la interpretación común. 1) El uso intransitivo de ἔχω no tiene lugar en Píndaro, excepto en εὖ δ' ἔχοντες, *Olim.* 5, 16, que es diferente por construcción y significado, y que, probablemente, no es de Píndaro, ya que el metro indica la corrupción del texto (Boeckh escribe εὖ δὲ τυχόντες). 2) ἰδών con dos objetos, ὕβριν y οἷα πάθον no es verosímil; y si en lugar de ello añadimos οἷα δαμασθέντες πάθον a στόνος en ναυσίστονον ὕβριν, la construcción es más extraña. 3) ναυσίστονος ὕβρις como hipóstasis de νεῶν ὕβρις στένει (= «es derrotado») es un atrevimiento. Parece que στόνος con sus derivados es un atributo típico de combate mortal (p. e., Il. 4, 445; 11, 73; Píndaro, *Ist.* 8, 25) y de arma (p. e., *Il.* 8, 159), y como además aquí ἀλαλατός va antes (ver στονόεσσαν ἀυτήν = guerra, *Od.* 11, 383), se puede entender ναυσίστονος ὕβρις sin violencia como «flota agresiva de guerra». La oración κατ' οἶκον ἔχῃ ναυσίστονον ὕβριν tiene un paralelo cercano en πολύστονον ἐρύκεν ὕβριν en Baquílides 17, 40. Sólo se requiere escribir τὰ (en lugar de τὰν) πρὸ Κύμας, y οἷα πάθον encaja exactamente.

[57] Ver Paul Jacobsthal en E. R. Dodds sobre Eurípides *Bac.* 553-5.

[58] σύνδικον κτέανον es lo que ellos poseen σὺν δίκᾳ (*Pit.* 9, 96; *Nem.* 9, 44). No tiene sentido decir que Apolo y las Musas tienen un derecho «común» sobre la lira.

dionisíaca, y se sirve de otros instrumentos. Cuando sus excitantes sonidos se oyen en el cielo, el rayo y la guerra, con sus lanzas, toman parte en el éxtasis de la danza. Esto lo ha descrito Píndaro en un ditirambo que ha sido encontrado en un papiro. El contraste con la oda pítica es tan instructivo que transcribimos esos versos:

> (Fr. 70 b, 5 Snell) ... Sabemos cómo los hijos del cielo, junto al cetro de Zeus (en el Olimpo), celebran la fiesta de Bromio (Dioniso). Comienza con el retumbar de los timbales en honor de la Gran Madre (Cibeles); resuenan los crótalos y arden teas de llama amarilla[59]; se elevan los gemidos resonantes de las Náyades y la furia estruendosa que agita llos cuellos; el rayo que todo lo domina se agita, exhalando fuego, y también la lanza de Ares; y la égida de Palas, poderosa, suena con el silbido de sus mil serpientes. Rápida llega Ártemis, la solitaria, enjaezando en éxtasis báquico la raza de los leones... Bromio queda seducido por las mujeres danzantes y las manadas de animales...

Este texto, publicado en 1919, si se le compara con el epinicio anterior, confirma sorprendentemente la teoría de Nietzsche, publicada en 1872, sobre la dualidad de la música griega. Según Nietzsche, la música dionisíaca ayuda a descargar las fuerzas destructoras, aunque divinas, de la vida. Así, en el Ditirambo de Píndaro, el rayo de Zeus y la lanza de Ares, dios de la guerra, toman parte en la danza salvaje de la fiesta de Dioniso. Pero el otro tipo de música, la apolínea, hace, según la oda pítica, que el sonido de la lira apague el fuego eterno del rayo y sumerja a Ares en un feliz sueño, de manera que deja descansar su aguda lanza, pues esa lira «cautiva las almas de los dioses con el arte del hijo de Leto y de las Musas». Al final de la antístrofa, se menciona a Apolo y a las Musas, igual que al principio, lo que, en el estilo de Píndaro, es señal de que la escena está completa y cerrada.

Sigue, según el esquema arcaico, una imagen antitética. Ese poder que alegra y tranquiliza a los seres celestes, irrita a sus adversarios. Según la leyenda, un ser monstruoso, llamado Tifón, había luchado con Zeus por el dominio del mundo. Zeus lo derribó con su rayo y lo enterró bajo el Etna y las Pitecusas (hoy, las islas Isquia y Prócida, en Cumas).

[2.ª *Triada*] El origen de la leyenda es evidente para Píndaro: los fenómenos volcánicos y los terremotos se interpretaban como el aliento de fuego y las convulsiones del monstruoso infernal, que yacía bajo el monte y las islas. Poco antes de escribirse este poema, se había producido una erupción del Etna, y también las Pitecusas, «los arrecifes del mar de Cumas»[60], habían demostrado su naturaleza volcánica[61]. Así, en este caso, el mito de Píndaro tenía una significación actual, pero, al mismo tiempo, el mito del Etna enlazaba con la

[59] Safo (Fr. 98, 6) llama al cabello de una muchacha ξανθοτερα δαιδος, y Baquílides (3, 56) escribe ξανθὰω [φλόγα].

[60] ʼΑλιερκής (17) puede designar sólo una isla como en *Olim.* 8, 25 (o también un estrecho istmo como en *Ist.* 1, 9).

[61] Después de la victoria naval contra los etruscos en Cime (año 474) Hierón planeó mantener controladas esas importantes y estratégicas islas. Por ello las pobló con sicilianos. Pero los terremotos, erupciones de agua y otras calamidades aterrorizaron a los pobladores de manera que se volvieron (Estrabón 5, 248).

ciudad del mismo nombre. El dios del monte reina sobre su vencido y atormentado adversario, y la descripción de «los que no son amados por Zeus» hace surgir la apasionada plegaria: «deja que te agrademos»[62], todos nosotros, y especialmente los habitantes de la nueva ciudad de Etna. La victoria pítica de Hierón ha sido un prometedor comienzo, y Apolo, que se la concedió, dará a la ciudad grandes éxitos y hombres ilustres[63].

[*3.ª Triada*] Ya ha salido el nombre de Hierón, pero todavía hace falta una piadosa sentencia acerca del origen divino de los dones humanos, antes de que el agraciado poeta profiera el elogio de «ese hombre»[64], como se merece. Cuando Píndaro realice este lanzamiento con la lanza «de mejillas de bronce» de su palabra, lo hará más lejos que ningún otro cantor, pero sin apartarse de la verdad, pues realmente ningún griego puede medirse con Hierón en poder y grandeza[65]. En la glorificación del rey hay, como es costumbre, una exclamación con la expresión de buenos deseos[66]: «¡Que también siga así en el futuro!», y una consideración sobre las actuales preocupaciones y esperanzas: «¡que olvide su dolor!». Puede rememorar las victorias gloriosas, pues fueron conseguidas con esfuerzo. También ahora debe esforzarse, porque, de nuevo, está en campaña[67], aunque aquejado de una enfermedad. Así como en otro tiempo los poderosos príncipes griegos ante Troya recogieron al sufriente Filoctetes, porque sin él no hubieran podido cumplir su tarea, así también otros hombres orgullosos (¿otros príncipes sicilianos?) se han visto forzados a recabar la colaboración personal de Hierón. ¡Ojalá la salud y el éxito acompañen al rey como antes a Filotetes! Ahora, el poeta se dirige al joven Dinómenes para desearle felicidad como hijo del vencedor pítico y rey de Etna.

[*4.ª Triada*] Píndaro celebra la constitución dórica que Hierón ha otorgado a la nueva ciudad, y recuerda la fundación del estado espartano en Lacedemonia,

[62] Ver la transición en *Pit.* 8, 17-18: de «Apolo enemigo vencido» a «Apolo bendecido por la fortuna». Sobre el entrelazamiento de motivos en el poema, ver G. Norwood, Pindar (Berkeley, 19545), 102-5; R. A. Brower, *Class. Philol.* 43 (1948), 25-27.

[63] En el verso 40 νόῳ es instrumental (como γνώμῃ Nem. 10, 89): «dispón tu espíritu para hacer esto y al país εὔανδρος».

[64] Un calificativo homérico de la lanza es «con yelmo de bronce» (κεκορυθμένα χαλκῷ), pues se ve la lanza como un guerrero; y el yelmo es apodado por Homero «de mejillas broncíneas», por el tipo de protección. Píndaro combina ambas cosas y piensa seguramente en las lengüetas que sujetan la afilada punta.

[65] Los otros poetas, con sus propios temas, son llamados «adversarios» sólo en el sentido de la imagen de una competición de lanzamiento de jabalina. No hay en verdad alusión al conflicto con Simónides y Baquílides compitiendo con Píndaro por el favor de Hierón, y que son apartados por su arte superior; el contexto excluye tan mezquina interpretación. Por otra parte, nuestra interpretación, según la cual la grandeza única de Hierón es la que impulsa únicamente los elogios de Píndaro en su poema, se confirma por algunos lugares paralelos. En *Ist.* 2, 35 s. se dice: «Quisiera, acelerando el disco poderosamente, arrojarlo tan lejos como Jenócrates aventajó a los mortales por su dulce temperamento», y Baquílides dice en 5, 14-37: «Mi canción de alabanza a Hierón vuela como el águila sobre las distancias, porque su grandeza es tan elevada y sin límites». La observación de Píndaro en *Pit.* 1 se refiere por lo tanto al objeto de su poesía, no a su forma artística; la noción de una forma separable del contenido era algo ajeno a una teoría estética primitiva.

[66] Ver antes p. 418 y nota 17.

[67] νῦν γε μὰν ἐστρατεύθη (50 s.), difícilmente puede entenderse en el sentido de que Hierón está de nuevo en su casa.

modelo de todas las constituciones dóricas. El poeta desea paz interna a las bien organizadas y recientes comunidades, y tranquilidad frente a los enemigos externos. Este deseo se vuelve a Hierón, pues éste tuvo que aplastar a dos peligrosísimos adversarios de su reino. En el año 480, cuando los «fenicios» (cartagineses), desde sus colonias en la Sicilia occidental, intentaron apoderarse de la oriental, fueron vencidos por Hierón y su hermano Gelón (cuyo padre se llamaba también Dinómenes); y seis años más tarde, cuatro antes de la canción de Píndaro, la flota de Hierón derrotó, en una batalla junto a Cumas (cerca de Nápoles), a los «Tirrenos» (Etruscos), en el mar Tirreno. Píndaro ensalza primero la victoria de Cumas, y, antes de referirse a la de Hímera, habla de otras dos batallas de la anterior década, en las que igualmente los guerreros griegos tuvieron que romper el impulso de los bárbaros, por mar y por tierra, que querían esclavizar la Hélade. Fueron las batallas de Salamina (en el 480) y de Platea (479). De esta manera, el poeta forma una cadena de tres eslabones que enlazan acciones bélicas gloriosas de los atenienses, los espartanos y los siracusanos. Tales cadenas son típicas del estilo de Píndaro; expresan la tesis de que ciertos grandes valores se corresponden entre sí, cada uno en su propio campo[68]. Esta figura estilística, semejante a otra muy corriente en el medievo, recibe el nombre de «priamel»[69].

[5.ª *Tríada*] Ahora Píndaro interrumpe las alabanzas de Hierón, pues el exceso puede provocar en los oyentes un cambio desde la admiración a la malevolencia. Cuando la sobresaliente grandeza de un príncipe presiona excesivamente (κόρος) sobre la conciencia de los súbditos, se paraliza en ellos el impulso de sus esperanzas personales, y silenciosamente se apodera la envidia de su ánimo. El proceso del pensamiento, según el modo arcaico, se mantiene alejado del motivo especial que lo desencadenó; ya no se habla de la moderación de las alabanzas, sino que se discute en términos generales de las relaciones delicadas entre un gobernante ambicioso y su pueblo. Píndaro se dirige ahora al joven rey de Etna, de modo directo, con la exhortación: ¡no renuncies a lo noble!, contestando así a la pregunta no formulada; si valdría la pena exponerse en una altura solitaria a los fríos vientos de la envidia malevolente. En otras odas, Píndaro ha declarado, con gran seriedad, que la gloria y la envidia son inseparables: «A la suerte acompaña gran envidia» (*Pit.* 11, 29)); «En todo hombre sigue la envidia a su grandeza *(areté);* pero la cabeza del que nada tiene se esconde en negro silencio» (Fr. 104 c, 8). El hombre es, o grande y envidiado, o carente de valores y olvidado. Basados en esta ideología, los círculos aristocráticos de la época acuñaron el proverbio que utiliza Píndaro: «mejor la envidia que la compasión»[70]. Pero, al mismo tiempo, se plantea la inevitable cuestión: «¿cómo puede comportarse un rey frente a la

[68] Ver la introducción de *Olim.* 11 (antes p. 407): «A veces son los vientos de la mayor utilidad, a veces la lluvia, ahora la canción.»

[69] El término fue introducido por Franz Dornseiff (*Pindars Stil,* Berlín, 1921, p. 97).

[70] Que era una máxima corriente lo sabemos por la espléndida y ácida historia de Licofrón en Heródoto (3, 50-53; ver sobre esto *Frühgriech. Denken,* p. 67, nota 3). El joven hijo del tirano se ha visto reducido, por su orgullosa oposición, a una situación en la que no tiene más opción que ser mendigo o príncipe; y su padre le dice: «Pronto aprenderás que es mucho mejor ser envidiado que compadecido.»

envidia que quiere derribarlo?». Píndaro contesta con cuatro consejos: «sé justo» (*iustitia fundamentum regnorum;* «di la verdad»; «sé consciente de tu arriesgada posición incluso en las cosas pequeñas»; y, finalmente: «sé generoso». En este último consejo, se demora Píndaro. Vuelve la idea de que un hombre grande, si desea que se atempere la envidia, debe compartir su felicidad liberalmente con otros: la hospitalidad sus límites es «agua sobre el humo de los que están mal dispuestos contra lo que es noble». El «humo» es la envidia creciente que no se atreve a convertirse en la llamarada abierta de la rebelión[71]. En nuestra oda, Píndaro utiliza otra imagen frecuente. El rey debe soltar las velas para aprovechar el viento favorable de los sentimientos amistosos[72]. Lo que el hombre mezquino ahorra restringiendo los gastos (una magnífica hospitalidad, regalos para el huésped, incluidos los honorarios del poeta, ver antes p. 403 s.), es una ganancia momentánea. A largo plazo, es una pérdida pues daña la fama[73]. La palabra del poeta y del cantor da al ser humano una duración que supera la muerte física. Como modelo de liberalidad se nombra al rey Creso de Lidia y, como contraste, se cita la locura del cruel tirano Fálaris. Píndaro insiste en la idea de la entrada en la inmortalidad por obra de la poesía, con una imagen gráfica. Al principio de la canción, vimos cómo Apolo pulsaba la lira de oro; ahora, al final, se muestra cómo unos muchachos nobles y delicados (con cierto ambiente erótico para Píndaro y su público) entretienen, en las horas festivas, tocando la lira, a los invitados, recordando con su música a los grandes hombres del pasado, y honrándolos con la memoria. Las palabras finales alaban la gloria que acompaña a la grandeza, como máxima plenitud de la felicidad terrena. A la corona del vencedor, se añade la diadema imperecedera de la poesía.

Si comparamos la estructura, los temas y las ideas de esta oda con los otros epinicios, reconocemos la semejanza genérica. Se tratan los cinco temas acostumbrados. El arte de la lira y del canto coral aparecen en el poderoso

[71] *Nem.* 1, 24; ver sobre esto *Gött. Gel. Anz.* 1928, 273 s. y W. A. Stone, *Class. Rev.* 48 (1934), 165 s. El pasaje en cuestión, antes enigmático, se aclara a partir de la comparación habitual de la envidia, o en general, de la malicia, con el humo (Plutarco *Mor.* 787 c: «Algunos comparan la envidia con el humo»). El lugar paralelo más próximo a nuestro pasaje es de Alceo Fr. 74, GLP: «Ahora que la madera está empezando a humear, debéis vosotros, los de Mitilene, apagarla, para que no brote la clara llama», es decir, la llama de la revolución del pueblo contra los aristócratas en quienes sospechan la tiranía. Otros pasajes tratan el tema de modos diferentes. El más antiguo (dejando aparte la ecuación lingüística θυμός = «ira» = *fumus*?) es una sorprendente frase de la *Iliada* (18, 109 s.) sobre las dos fases de la misma emoción: primero ira, luego rencor. De hecho la ira violenta, dice Aquiles, es un verdadero placer, uno de los más agradables sentimientos que un hombre puede tener, «dulce como la miel»; pero, a continuación, se establece un sentimiento de rencor que se renueva constantemente y «crece desde dentro» (ver Safo Fr. 158 LP), turbando a quienes lo siente como un «humo» sofocante. La ocasión para este análisis es la cólera y rencor de Aquiles contra el arrogante Agamenón. Ver además p. e. Lucrecio 3, 303 s.: *irai fax... subdita percit fumida, suffundens caecae caliginis umbram;* Ovidio, *Metam.* 2, 809; *felicisque bonis non lenius uritur* (a saber Aglauro) *Herses quam cum spinosis ignis supponitur herbis, quae neque dant flammas lenique tepore cremantur,* Tenemos ahora otro ejemplo de «humo» usado para significar difamación odiosa, ver antes p. 2996, nota 22.

[72] Sobre esta imagen, ver antes p. 408, nota 26.

[73] Al igual que aquí habla Píndaro de ganancias que «cambian con el tiempo» y, por eso, son engañosas, también en *Nem* 7, 17 s. dice: «Los sabios conocen el viento futuro de pasado mañana (fama), y no se corrompen por la ganancia» (ver sobre esto *Frühgriech. Denken*², p. 360).

comienzo y también en el íntimo cuadro del final; el elemento religioso está abundantemente representado; se exponen reglas para la vida; la persona y la familia del vencedor aparecen con la más clara de las luces; tampoco faltan mitos y leyendas, como el de Tifón, la protohistoria de los dorios, y el semilegendario rey Creso de Lidia. Pero, en este poema, la gnómica adopta una forma de espejo de príncipes, para uso del joven rey de Etna. La constitución dórica de los tiempos protohistóricos renace prometedoramente en la ciudad de Etna. Y en lugar de buscar leyendas heroicas de las profundidades de la tradición, Píndaro aporta las grandes hazañas de un rey contemporáneo de su testimonio poético. Frente a las victorias, de importancia histórica, sobre cartagineses y etruscos, la victoria de los caballos de Hierón en los juegos píticos, queda en el trasfondo. Píndaro ha aprovechado totalmente el enorme material que tenía a su disposición, y ha creado una soberbia oda de extraordinaria unidad. Podemos ver claramente con este ejemplo la flexibilidad de la forma de la lírica coral y la suprema maestría con la que Píndaro manejaba sus ricas posibilidades.

Para la misma victoria pítica de Hierón, en el 470, escribió también Baquílides una breve canción (4). Igualmente estuvieron ambos poetas en un triunfo anterior (en el 476) (Píndaro, *Olim.* 1, Baquílides 5). En el año 468, cuando la vida de Hierón se acercaba a su fin, consiguió su cuadriga en Olimpia su tercera y más valiosa corona de triunfo. Pero esta vez Píndaro quedó mudo, y sólo Baquílides glorificó el último triunfo del rey en los juegos panhelénicos. Quizás al rey, que sólo en sus últimos años se interesó por la poesía[74], el arte más difícil de Píndaro le resultaba más lejano que el más accesible de Baquílides.

El epinicio de Baquílides en la victoria olímpica de carros de Hierón comienza con un homenaje a las diosas principales de Sicilia, Deméter y Core (Perséfona):

[*1.ª Estrofa*]
Canta, oh Clío (Musa), dadora de dulces dones
a Deméter, señora de Sicilia, de frutos magníficos,
a Core, coronada de violetas, y a los rápidos caballos de Hierón, que [corrieron en Olimpia;

[*1.ª Antístrofa*]
pues se alzaron con la gloria del triunfo
y la fama, junto al Alfeo, que corre en remolinos,
donde dieron al hijo de Dinómenes la feliz posesión de la corona,

[*1.er Épodo*]
y los espectadores compartieron el gozo. Tres veces bendito
el que, favorecido por Zeus con el mayor reino de Grecia,
no oculta su prosperidad, como una torre, con un manto oscuro.

[74] Aelio (4, 15) cuenta que Hierón era por naturaleza un alma ruda y poco musical; pero que, con el obligado ocio de la enfermedad leyó obras de poesía y se hizo con una formación cultural completa. En todo caso es cierto que hacia el 476 invitó a Simónides a su corte y lo utilizó con éxito en misiones diplomáticas; por esas fechas trabajaron para él Píndaro y Baquílides y vivieron temporadas en la corte; en el 470 Esquilo fue invitado para representar un drama en honor de la recién fundada ciudad de Etna.

[2.ª *Tríada*]
Brillan los templos con fiestas y sacrificios de bueyes,
brillan las calles llenas de huéspedes.
Luce lustroso el oro de artísticos trípodes,

ante el templo, donde los hombres de Delfos
gobiernan la mansión sublime
de Febo, junto a las fuentes de Castalia. Al dios mismo, cúbrase de gloria,
[pues es su gracia máxima;

pues también, una vez, al príncipe de los lidios, domadores de caballos,
cuando Zeus cumplió la decisión predestinada
y Sardes cayó frente a los persas, a Creso, el dios de la espada de oro,

[3.ª *Triada*]
Apolo, salvó. Sobrecogido el rey por el inesperado
día, no estaba dispuesto a soportar la lacrimosa
esclavitud. Ante las puertas de bronce del palacio, una pira

hizo apilar, y con su adorada esposa y sus hijas
de bellas trenzas, que lloraban sin tregua,
subió. Alzando sus manos hacia el alto cielo
exclamó: «Poderoso dios, ¿dónde la gratitud de los dioses?
¿dónde el hijo soberano de Leto? En el polvo se hundió
la casa de Aliates (palacio real)...

[4.ª *Triada*]
... la ciudad;
está rojo de sangre el Pactolo, de remolinos de oro,
y las mujeres son arrastradas con ruda mano de sus bellos cuartos.

Se desea ahora lo antes odiado. Es mejor morir.»
Así dijo, y ordenó a un sirviente
prender la madera. Gritaron las doncellas y enlazaron

con sus brazos a su querida madre, pues ante sus ojos está
la muerte más cruel. Pero cuando la fuerza luciente del fuego
cogio la pira, mandó Zeus una nube negra que extinguió la llama amarilla.

[5.ª *Triada*]
No hay nada increíble en el querer de los dioses:
entonces Apolo de Delos se llevó al anciano
con sus hijas, de esbeltos pies, a los hiperbóreos, su nueva morada,

por su piedad, pues los más ricos dones de los mortales,
a la muy santa Pito, había enviado.
De los que viven en Grecia, nadie, alabado Hierón,
se preciará de haber dado más oro que tú a Loxias (Apolo).
Quien no se alimenta de envidia hablará bien
del amante de los caballos, el guerrero que guarda el cetro de Zeus,

[6.ª *Triada*]
y en quien confían las Musas
...
lo que el día trae... tu planeas; breve es el goce;

pero la alada esperanza...[75]
a nosotros criaturas efímeras. El señor Apolo
... habló al hijo de Feres (Admeto): «Como mortal, hay que tener
un doble pensamiento: que sólo mañana verás la luz del sol
y que cincuenta años gozarás de una próspera vida.
Con acciones piadosas, disfruta la alegría: la máxima ganancia.»

[*7.ª Triada*]
Lo que declaro, lo entenderá el sensato: el éter
profundo no tiene mácula; el agua del mar
no se pudre; alegre es el oro: pero el hombre no puede dejar la gris edad
y recobrar la fresca juventud.
Mas el brillo de la grandeza *(areté)*
no se desvanece con el cuerpo, sino que las Musas lo alimentan.
Tú has mostrado, Hierón, a los hombres, las más bellas flores.
El silencio no es adorno del éxito. Alabándote con palabras ciertas,
los hombres celebrarán los dones amistosos del dulce cantor, el ruiseñor de [Ceos[76].

El epinicio de Baquílides tiene siete tríadas, en lugar de los cinco de Píndaro, pero las estrofas son mucho más breves. En consecuencia, el discurso es más rápido y ligero.

[*1.ª y 2.ª Tríadas*] Se hace un breve elogio de Sicilia y sus diosas[77], y, con el mismo impulso, el poeta canta a los rápidos corceles de Hierón en el concurso de Olimpia. Como Píndaro, alaba Baquílides al rey más poderoso de la Hélade, y le ensalza por no esconder sus riquezas. No sólo cultiva el costoso ejercicio de las carreras: fiestas magníficas y una amplia hospitalidad testimonian su liberalidad, y ha entregado trípodes de oro al Apolo délfico[78].

[75] Quizás: Βραχὺ γὰρ τὸ τερπνόν. πτερόεσσα (esta adición, propuesta en la 1.ª edición, se ha confirmado con un nuevo descubrimiento) δ' ἐλπὶς... (ver *Pit.* 8, 90 s.).

[76] Los dos últimos versos son difíciles, Κόσμος es (como en Píndaro, *Olim.* 11, 13 y Fr. 194) el adorno que la oda proporciona al homenajeado; φέρει como en *Nem.* 8, 14; *Ist.* 5, 62; *Pit.* 2, 3). «No al silencio» es «alabanza resonante» como en *Nem.* 9, 75 s.; *Ist.* 2, 44; *Pit.* 9, 92-94. No es posible que se quiera significar que «alguien cante las odas en elogio del arte agradable de Baquílides»; más bien χάρις designa la canción como alegría y don amistoso, como ocurre en Píndaro (*Olim.* 10, 78; *Pit.* 11, 12; *Nem.* 7, 75, etc.; con genitivo en *Pit.* 2, 70; con posesivo en *Pit.* 10, 64); y, así como el transitivo κελαδέω puede significar tanto «cantar sobre» (*Nem.* 9, 54: ἀρετὰν κελαδῆσαι) como también «representar» (*Olim.* 11, 14: κόσμον ἀδυμελῆ κελαδήσω; *Nem.* 4, 16: ὕμνον κελάδησε καλλίνικον), así también ὑμνήσει tiene que significar aquí «representar la oda» (ver Ovidio, *canar, Am*, 1, 15, 8). Sobre el pensamiento: «Alguien cantará también mi canción» ver de nuevo *Nem.* 4, 13-16; *Ist.* 2, 45 (también aquí en conexión con «ningún silencio»). La expresión σὺν ἀλαθείᾳ no es difícil, pues con frecuencia Baquílides ratifica la verdad de sus afirmaciones (p. e. Baq. 8, 19-25; 9, 82-87), pero καλῶν no puede ser correcto; ¿habrá quizás que leer κλέων?

[77] El mismo pensamiento lo trata Píndaro de modo más lento y complejo (*Nem.* 1, 13): «Siembra ahora esplendor en la isla (Sicilia) que Zeus, amo del Olimpo, regaló a Perséfone: cuando inclinando sus cabellos, prometió que la rica Sicilia, la mejor de las tierras que dan fruto, se encumbraría con ricas ciudades, etc.»

[78] Hierón de Siracusa quiso dedicar al dios un trípode y una estatua de Nike («Victoria» en agradecimiento al triunfo pítico, ver antess p. 422) de oro puro, pero durante largo tiempo no pudo hacerse con el oro; finalmente envió emisarios a Grecia para buscarlo. Después de muchos esfuerzos llegaron a Corinto y encontraron que un corintio, de nombre Arquíteles, había ido almacenando oro en pequeñas cantidades, y había reunido una cantidad considerable. Este hombre

Unos ochenta años antes, el legendario Creso había entregado a Delfos regalos de oro macizo que eran la admiración de los visitantes. Era fácil que Baquílides eligiese para su oda el mito de Creso. También Píndaro, en su oda pítica a Hierón, dos años antes, había aludido a la generosidad de Creso (ver antes p. 425). La transición al mito se hace por una sentencia que expresa la conveniencia de las piadosas ofrendas; luego la historia de Creso demuestra la gratitud de Apolo.

[*3.ª, 4.ª y 5.ª Tríadas*] Hasta que se llega al punto culminante de la acción, la descripción es viva y clara; pero la salvación milagrosa está esbozada con rápidos trazos. Es regla general del arte que los sufrimientos y dificultades exigen una presentación detallada, mientras que el alivio gozoso del oyente ante el desenlace feliz sólo necesita de escasa ayuda por parte del narrador. Pero aquí ese principio parece haberse llevado demasiado lejos, pues el poeta se apresura a indicar el repentino rescate de la muerte cruel y el traslado al legendario país «más allá de los vientos del norte». Así, a diferencia de lo que encontramos en la oda de Teseo (p. 515 s.), el sorprendente desenlace[79] no produce un efecto satisfactorio. Baquílides deseaba pasar rápidamente a establecer el paralelo entre Creso y Hierón: así como el lidio había hecho más dones al dios que ningún mortal, el siciliano lo había hecho más que ningún griego. A lo que se añaden nuevos elogios.

[*6.ª y 7. Tríadas*] Cuando se compuso la oda, Hierón estaba gravemente enfermo; no sobrevivió más que un año. A tal crítica situación, obedecen las consideraciones edificantes de la última parte. En su comienzo, mal conservado, sólo podemos conjeturar el hilo del discurso: «El hombre tiene que aceptar lo que le proporciona el día que pasa (también Creso había experimentado un "día inesperado"). Los placeres son breves, pero nuestros proyectos buscan el futuro; por eso, hay que vivir simultáneamente a largo y a corto plazo.» Uno nos ofrece la aceptación feliz de lo que es bello en el instante; otro el temor piadoso de que no nos afecte lo que el futuro pueda aportar[80]. Unir los dos planos[81] es el «más elevado arte de la vida». Tal teoría se pone en boca del dios

vendió a los enviados de Hierón el oro que quería, y después les llenó la mano con tanto oro como cabía, como regalo. Hierón, a su vez, le envió un barco con grano y otros muchos regalos de Sicilia» (Teopompo de Atenas, 6, 232 a-b).

[79] La narración de Baquílides muestra claramente el sentimiento que motivó la leyenda. En el año 547 el rey persa Ciro venció al ejército lidio, tomó la ciudad de Sardes y, como nuestras más antiguas fuentes indican, mató a Creso. Los devotos del dios délfico no podían conformarse con tal situación. «¿Dónde estaba la gratitud del dios? ¿Cómo podía Apolo consentirlo?», se preguntaban, y su fe les dictó la respuesta: un milagro ha salvado al piadoso rey. En el poema de Baquílides (del año 468) intervienen dos dioses: Zeus, que envía la lluvia, y Apolo, que libra a Creso de la alternativa de muerte o esclavitud, raptándolo; habría bastado sólo lo segundo. Una generación después de Baquílides contó de nuevo Heródoto la historia (1, 87), y también aparecen dos temas. Ciro quería quemar a Creso, pero 1) cuando la pira estaba ya encendida, cambió de idea; 2) los criados no pudieron dominar las llamas; entonces ruega Creso a Apolo y le recuerda la gratitud que el dios le debe (como en Baquílides); entonces aparecen nubes en el cielo despejado y apagan el fuego.

[80] Sobre «Οσια δρῶν εὔφραινε θυμόν (83) ver Teognis 793-95; 1121 s. y antes p. 310, nota 4.

[81] Probablemente el homérico ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω λεύσσει (*Il.* 1, 343; 3, 109; 18, 250;; *Od.* 24, 452) tiene el mismo sentido; πρόσσω es lo que está inmediatamente ante los ojos, y ὀπίσσω lo que viene después. Se aclara todo si comparamos *Il.* 18, 250 con las explicaciones concretas de 259-65.

al que está dedicado el mito, Apolo[82]. Con el comienzo de la séptima tríada, se oscurece el estilo de un modo que nos hace recordar a Píndaro. El poeta señala que los elementos no degeneran, se regeneran desde las profundidades de su inagotable consistencia. El azul del cielo puede cubrirse con nubes, pero siempre volverá con resplandeciente pureza. El agua del mar purifica la suciedad del mundo, pero no se pudre[83]. Tampoco el oro es atacado por la oxidación y el tiempo (ver Píndaro, Fr. 222, Teognis 451 s.), sino que permanece como lo que es: «alegría» reluciente. (Acababa de aconsejar a Hierón que no se abstuviera de los placeres, y el oro no le faltaba.) Pero el hombre no permanece ni se renueva, y debe seguir su curso desde la juventud hasta la oprimente vejez. Sin embargo, si hay grandeza, la gloria no envejece ni mueve, pues la alimentan las Musas. El rey, cuya liberalidad «ha mostrado al mundo las más bellas flores», no olvidará tampoco a los poetas. «No el silencio» sino la glorificación poética es lo que da al éxito humano la forma de su perduración. Entre las canciones que en el futuro cantarán a Hierón, estará también la del «ruiseñor de Ceos».

El tema del final se corresponde con el equivalente de la oda pítica de Píndaro, pero Baquílides se queda en la superficie. La narración de Creso es melodramática, en una medida que no se da en los mitos de Píndaro. El rey ha querido sacrificar su orgullo a su familia; las hermosas hijas se lamentan ante la muerte, como era de esperar, y son salvadas milagrosamente, transportadas a un paraíso terrestre gracias a la piedad de su padre y sus ricos dones al dios pítico. La figura de Hierón está desdibujada; nada se dice claramente de sus hazañas, ni de sus preocupaciones y dolores, y sólo se habla de su grandeza divina, su esplendor y liberalidad. En términos generales, si se establece la comparación entre poemas amplios de Baquílides y de Píndaro, la enorme diferencia de nivel es apreciable. No se puede medir el talento de uno con el genio del otro. El agradable arte ilusionista que cultiva Baquílides con habilidad no se mantiene frente a la seriedad con la que Píndaro abarca, interpreta, ordena y valora los más diversos elementos de la realidad.

Poemas ligeros

Sólo cuando el tema exige un tratamiento ligero, tiene Baquílides posibilidades de afirmarse frente a Píndaro. Poseemos de ambos poetas fragmentos de canciones convivales, encomios. Baquílides envió a Alejandro, hijo del rey Amintas de Macedonia, un poema de este género para ser cantado en el círculo de íntimos del rey en un banquete. Comienza así (Baq. Fr. 20 B):

> Lira, hace tiempo que tienes guardada la clavija,
> y silenciosa está tu pura voz de siete tonos:

[82] Es extraño que Zeus el dador de toda victoria olímpica sea citado escasamente y fuera del contexto global (11, 25, 55, 70).

[83] Sobre esto ver antes p. 361 acerca de Heráclito (Fr. 61). Sobre el conjunto, ver *Philologus*, 87, 1932, 476 s.

¡ven a mis manos! Quiero mandar a Alejandro
un dorado y alado regalo de las Musas,

un bello adorno para la asamblea de bebedores,
para las horas en que el agradable despotismo
de las copas ligeras calienta los receptivos corazones
juveniles y enciende un sentimiento afrodítico

en los sentidos, en compañía de regalos dionisíacos.
Entonces, los pensamientos ascienden a lo alto:
caen fulminadas al polvo las almenas
de las ciudades y se siente uno soberano de los hombres;

con oro y plata, reluce la morada;
naves, llenas de trigo, traen desde Egipto
sobre un mar espejeante, magníficas riquezas;
tales imágenes llenan el alma del que bebe.

Hijo del gran Amintas... ¿Qué es mejor
para un mortal que entregarse al placer?
... mortal oscuridad; ningún hombre es feliz
toda la vida; mas quien tiene su parte...

Cuando Baquílides hacía soñar así a Alejandro, las ciudades caían ante sus tropas victoriosas y la dominación mundial era un objetivo posible. No podía sospechar que otro Alejandro de Macedonia, descendiente en cinco generaciones del destinatario del poema, estaba dispuesto a realizar la monarquía mundial y distribuir reinos entre los miembros de su mesa.

Veamos ahora a Píndaro. Sus versos se dirigen igualmente a un joven príncipe, hijo del tirano de Acragas (Agrigento) en Sicilia (Píndaro, Fr. 124 a b):

¡Oh Trasíbulo! te envío un cargamento de amables canciones
para los postres. Pueden animar la ronda
de bebedores, y ser un aguijón

para el trabajo dionisíaico y las áticas copas,
en las horas en las que los penosos cuidados de los hombres
se evaden de su pecho, y, en océano de dorada riqueza,
todos por igual navegan a las orillas mentirosas.
El pobre se hace acaudalado, y, a su vez, los ricos
...
...
Las almas se engrandecen cuando nos vence la flecha de la viña.

La comparación de los dos poemas muestra enseguida una igualdad genérica, que se extiende hasta la construcción de las frases y la elección de las palabras[84]; evidentemente había una sólida tradición tras estas piezas. Y, sin embargo, el carácter del discurso es diferente. En Baquílides, las imágenes

[84] De modo igual o parecido, leemos palabras y expresiones: «envío»; «copa»; «en horas en que»; «ensueños divinos»; «despotismo de las copas» = «fuerza del vino».

cristalizan en una concreción práctica: una flota de barcos de carga, con trigo, navega sobre el brillante mar, trayendo increíble riqueza. Para Píndaro, por el contrario, el mar no es propiamente tal, sino un símbolo del medium engañoso de las fantasías etílicas que llevan al soñador, en sus olas, a las «orillas mentirosas»[85]. Otra diferencia se da en que Baquílides está feliz con dejar libre juego a la ilusión; atiende al momento, sin otro estorbo. El serio Píndaro mira serenamente, desde fuera, la alegría del vino y subraya la irrealidad de sus sueños. Pero, mientras que Píndaro destruye la ilusión, es capaz de construir frases de tan poderosa ironía como: «en océano de dorada riqueza, navegamos por igual a las orillas mentirosas».

En otra ocasión, vemos que Píndaro trata de un asunto que contrasta extrañamente con el carácter distinguido de su arte. En el año 468 venció en Olimpia un corintio llamado Jenofonte en Olimpia, y encargó a Píndaro que le escribiese el epinicio (*Olimp.* 13); pero hizo además otro encargo al poeta. Antes de viajar al lugar de la competición, prometió a Afrodita de Corinto aportar al templo cien hetairas si triunfaba[86]. Tras la victoria, tuvo Píndaro que componer también un poema para celebrar la entrega de las muchachas a la diosa. Conservamos dos fragmentos del poema. Comienza Píndaro interpelando a las esclavas mismas (Fr. 122):

Jóvenes hospitalarias, servidoras de Peitho (Persuasión)
en la rica Corinto, que encendéis con frecuencia en los altares
lágrimas amarillas de incienso fresco, mientras vuestros pensamientos
ascienden a la madre del amor, la celeste Afrodita.

Se os ha dado, hijas mías, colectar sin reproche
en amorosos lechos el fruto de la voluptuosa juventud.
Si la necesidad obliga, todo va bien...
...

Me pregunto, curioso, qué dirán los señores
del Istmo (los corintios) de este comienzo de mi canto
que se complace con mujeres complacientes...

[85] El viento y las olas fueron siempre símbolo de lo inestable, vacilante y engañoso. En *Olim.* 12, 5 (antes p. 409) dice Píndaro que las esperanzas humanas, yendo hacia adelante hacia atrás flotan en el «mar de mentiras» de la vanidad. La comparación del bebedor con el navegante reaparece a finales del siglo quinto en Cerilo (Fr. 9 en Ateneo 11, 464 a b):

Χερσὶν ὄλβον (ἄνολβον?) ἔχω κύλικος τρύφος ἀμφὶς ἐαγός,
ἀνδρῶν δαιτυμόνων ναυάγιον, οἷά τε πολλά
πνεῦμα Διωνύσοιο πρὸς ὕβριος ἔκβαλεν ἀκτάς.

Por la coincidencia con Píndaro deducimos que la comparación era habitual. Esto explica de modo muy sencillo el tema de las conocidas figuras negras del vaso de Exequias con Dionisio navegando, de finales del siglo sexto (Ernst Buschor, *Griech. Vasenkunde* (2.ª ed. München, 1914) y que la mitología no ha aclarado: el feliz bebedor se desliza navegando sobre un mar de sueños. También en las procesiones rituales era Dionisio llevado en un barco sobre ruedas (Martin P. Nilsson, *Gesch. der griech. Religion* I, p. 539 y 550; Kurt Latte, *Gött. Gel. Anz.* 207, 1953, p. 41 con una interpretación diferente).

[86] Si tomamos el número cien (sobre γυῖα= «cuerpo», «persona», ver *Olim.* 8, 68 con numeral, y *Gött. Gel. Anz.* 1922, 194) literalmente, tal fundación debió ser bien cara. Las prostitutas eran

... oro es la pura piedra de toque...

¡Oh señora de Chipre! a tu santuario ha conducido Jenofonte
un rebaño de cien cabezas de muchachas vagabundas,
bendecido por el cumplimiento de su plegaria.

El curioso encargo que esta vez recibió Píndaro, lo resolvió de modo delicioso. En las primeras palabras, alude, clara pero amablemente, a la profesión a que están dedicadas[87]. Esta mirada a su actividad se configura como una pequeña escena. Las muchachas, destinadas a entretener y agradar a los huéspedes, rodean el altar en medio de los comensales y hacen que suba el incienso oloroso[88]. Mientras echan perlas de incienso en la llama, ruegan en silencio a la «madre del amor» para que las haga atractivas[89]. Tras este cuadro, que incluye un homenaje a la diosa, Píndaro plantea la cuestión de la moralidad y contesta indulgentemente en la línea de las nuevas normas propuestas por Simónides: sólo son reprochables nuestros actos si proceden de una libre decisión; la forzosidad excusa (ver más arriba, p. 292-95). Con total claridad, admite entonces el poeta que su canción puede suscitar rechazo. Las pocas palabras que se han conservado de su justificación, podrían quizás completarse así (según *Pit.* 10, 64-68): «Mi amistad con Jenofonte, pura como el oro, me obliga a aceptar el embarazo al que me expongo con este poema; esta es la piedra de toque que la contrastará.» Por lo tanto, también el poeta actúa por coacción. Los versos finales del fragmento completan la dedicación del «rebaño»[90]. La canción debió completarse con una acción de gracias a la diosa por la victoria olímpica, y un ruego por el favor divino. Mucho nos gustaría saber si también el poeta imploró por sí mismo y por su arte (ver *Peán* 6, 4; *Pit.* 6, 1). El delicioso fragmento del encomio de Afrodita se presenta como lo más personal en la poesía de Píndaro. Baquílides conoce su arte, pero Píndaro lo domina con maestría[91]. Puede poner las convenciones al servicio de fines nada convencionales. Con gran audacia y seguridad, conserva su natural dignidad, incluso en un juego divertido.

El pensamiento de Píndaro

La poesía de Píndaro tiene carácter y sustancia, porque está animada por una voluntad definida y porque expresa unos pensamientos bien determinados.

normalmente en la antigüedad esclavas alquiladas por sus dueños. En este caso la diosa se convertía en propietaria, y los ingresos iban al tesoro del templo.

87 Sobre «hospitalidad» como eufemismo de promiscuidad ver antes p. 281, nota 14.

88 Ver Jenófanes 21 B 1, 7 y 11 (antes p. 310).

89 Camaileón relaciona la ofrenda de incienso con el acto de la entrega en el templo. Pero tal interpretación se basa en la palabra πολλάκι que debe ir con θυμιᾶτε (ver πολλάκις en *Pit.* 4, 295); no cuadra que sus pensamientos «vuelen» al cielo hacia Afrodita si las muchachas están ante el templo de la diosa; y no es lógico que hagan la ofrenda en el mismo momento en que son ellas las que se ofrecen.

90 Sobre la expresión φορβάδων (χορᾶν) ἀγέλαν, ver p. e. Platón *Leyes*, 2, 666 b.

91 A excepción de lo tratado en esta corta sección, no he tratado en mi exposición de la cuestión acerca de la capacidad y voluntad de Píndaro de hacer variar su arte según las ocasiones,

Para aproximarnos al espíritu de esa poesía, examinaremos algunos textos característicos[92].

«Lo mejor es el agua»: así comienza el poema que abre nuestra colección de epinicios, pero el sentido de tal afirmación sólo se deduce del contexto de la introducción completa (*Olim.* 1, 1):

> Lo mejor es el agua; el oro brilla como fuego ardiente
> en la noche como corona refulgente de nobleza y riqueza;
> y si tú, alma mía, quieres cantar
> las competiciones de los juegos,
> ni verás por encima del sol
> otro astro luciente más cálido en el éter solitario,
> ni podrás celebrar otros juegos mayores que los olímpicos.

La forma de «priamel» (ver antes p. 428) está clara: para ir a parar a los juegos olímpicos, en los que obtuvo Hierón la magnífica victoria que aquí se celebra[93], se enumera una serie de cosas, cada una de las cuales es la mejor en su clase: agua, oro, fuegos nocturnos (astros), el sol en el éter solitario, los juegos olímpicos. Lo que esto significa exactamente sólo se puede entender en el contexto de las ideas de la época[94]; como ocurre varias veces en Píndaro, hay, en el fondo, ideas de Heráclito. Según Heráclito, el agua es el elemento de la vida vegetativa frente a la tierra muerta y pasiva, y el fuego es el elemento de la vida superior, frente a la tierra y el agua. Además, Heráclito comparó, como hace Píndaro, al oro en tanto que compendio de los valores materiales con el fuego, en tanto que medida metafísica del valor (Fr. 90, antes, p. 362). En tercer lugar, otro aforismo característico de Heráclito (Fr. 99, ver antes p. 357) constituía el modelo para otra pareja de opuestos en Píndaro. El «fuego en la noche» representa la luz, frente a la oscuridad. Pero

personas, público o géneros poéticos. Kurt Latte ha llamado la atención sobre «la estilizaión ligera» de la canción de las muchachas (*Gött. Gel. Anz.* 207, 1953, p. 40). En cuanto a los peanes próximamente daré cuenta de nuevo material aparecido.

[92] Muchos serán de las introducciones de las odas, pues en ellas es frecuente un especial impulso y originalidad: el fresco ímpetu del comienzo se hace notar porque el poeta se siente libre en las formas y todavía no sometido al metro y la melodía. Además es deseable que el comienzo produzca impresión como el mismo Píndaro indica al comienzo de *Olim.* 6: «Doradas columnas queremos erigir para soportar la sólida entrada del edificio admirable, pues deseamos una construcción que se vea de lejos, y la vista de la obra que se inicia debe lucir.» Ya hemos examinado algunos comienzos magníficos: «No soy un fundidor...», «Como cuando un hombre sostiene la copa perlada de vides...», «A veces son los vientos...», «Lira dorada...» (ver antes p. 402 s., 407, 422 s.).

[93] El énfasis puesto aquí en el lugar de las fiestas y el hecho de que el mito de la oda sea la fundación de los juegos olímpicos, se explica por las circunstancias. La victoria de Hierón en el 476, la primera obtenida por él, fue un suceso relativamente impopular: una carrera de caballos enjaezados; por ello lo significativo del éxito habría de ser su condición de victoria olímpica.

[94] La serie: «éter, agua (de mar), oro, fama» aparece en Baquílides 2, 85 s. (antes p. 432): oro, sol y éter son puestos en relación con el triunfo y la fama por Simónides (Fr. 64), donde se llama al sol «oro valioso (τιμήεις) en el éter» y se le hace testigo de la fama. En el Fr. 51 de Simónides se dice: «El mejor testigo es el oro que luce en el éter», y en el Fr. 52: «el sol está solitario en el cielo». Acerca de la introducción de *Ist.* 5 («sol, oro, competición, fama), ver luego p. 450-53. Ver también *Olim.* 3, 42 s.

el sol en el día, «en el éter solitario», es la única luz existente frente a todos los fuegos menores del cielo; ningún astro puede ser visto cuando brilla el sol. Del mismo modo, una victoria olímpica supera a todos los triunfos en otros juegos. El comienzo del poema pretende, pues, inculcar el concepto de un valor sobresaliente mediante ejemplos tomados de diferentes campos, para situar la victoria que se celebra en esa ocasión en la clase de los máximos valores[95]. El pensamiento de Píndaro se orienta decisivamente a los valores, y tal punto de vista es fundamentalmente para la selección de aquello de lo que se ocupa su poesía y la exclusión de lo que calla. Los valores del mundo pindárico están incorporados, entre otros, en las figuras de los dioses celestes. Por el contrario, en nosotros, los hombres, valor y desvalor, celeste y terrestre están extrañamente mezclados. Sobre el tema de «dios y el hombre», habla Píndaro en la introducción del epinicio dedicado a Alcímidas de Egina (*Nem.* 6, 1):

> Uno y el mismo es el origen de los hombres y los dioses, de una misma madre
> respiramos ambos, pero nos separa diferente poder;
> pues lo de aquí no es nada, pero el cielo de bronce tiene eterna consistencia
> como morada inconmovible. Y, sin embargo, en muchas cosas, nos acercamos
> a la gran mente o naturaleza de los inmortales,
> aunque no sabemos dónde ha puesto el destino la meta
> tras la que corremos,
> según lo que el día y las noches nos deparan.
> De esto es otra vez Alcímidas testigo, en quien se muestra
> que la naturaleza innata es como un campo que da frutos,
> que, alternando, da, una vez, alimento de vida en abundancia a los hombres,
> [de la tierra,
> y, otra vez, suspendiendo su fuerza, reposa tranquilo.

Con un movimiento pendular arcaizante, se intenta comprender a dioses y hombres de oposición en oposición[96], por su parentesco[97] y sus diferencias. La voluntad de un hombre eminente le iguala a los dioses; pero la existencia y las operaciones son en los dioses firmes, ciertas y libres, mientras que en los hombres son inseguras y diferentes de los sucesos fortuitos que pueden aportar el día o la noche[98]. La antístrofa nombra al vencedor de los juegos Nemeos, a quien está dedicada la oda. La familia de Alcímidas había obtenido un número extraordinario de triunfos deportivos; pero, en la lista que da Píndaro a continuación, no están representadas todas las generaciones. El talento de la familia saltó por encima de alguno de sus miembros, pasando del abuelo al

95 Ver luego p. 453.

96 El esquema es: «hombre y dios están emparentados - y sin embargo son diferentes - pero a veces el hombre se diviniza - y sin embargo está inerme ante los cambios».

97 En las palabras iniciales muchos comentadores han tomado la repetición de ἕν en el sentido de: ἕτερον μὲν ... ἕτερον δὲ. Pero, ¿es concebible que la serie: «uno... uno... uno» signifique: «uno... otro... lo mismo»? ¿Se puede suponer que en la anáfora ἕν γένος - μία μάτηρ las palabras iniciales que se corresponden exactamente han de ser tomadas en sentidos opuestos? Ver también Hesíodo, *TD* 108.

98 Sobre la expresión ἐφαμερίαν - μετὰ νύκτας, ver Hesíodo, TD 102, y Teognis 160; sobre el conjunto, ver *Frühgriech. Denken*, p. 30, nota 2.

nieto y del tío al sobrino. Píndaro habla a menudo del significado decisivo de la herencia[99] en la naturaleza de un hombre noble; he aquí, ahora, una nueva demostración de la fragilidad humana que hace que, en una familia bien dotada, las fuerzas sobresalientes queden latentes en algunos de sus miembros. Si antes se simbolizó la inatacable seguridad de lo divino mediante la imagen del cielo «broncíneo» (ver antes p. 340), ahora sirve como término de comparación con la irregular producción de la tierra, la cambiante y poco fiable naturaleza humana. Lo que en el cielo es eternamente rico y pleno, a los seres terrenos, nos es regalado a veces y con frecuencia negado[100]. En otro lugar dice Píndaro: «Nuestra vida cambia y altera todo en el torbellino de los días; pero los hijos de los dioses son verdaderamente invulnerables» (*Istm.* 3, 17 s., ver antes p. 367, nota 55). Los dioses disponen de una seguridad de acción que a nosotros nos es negada: «Dios consigue cualquier meta según sus deseos» (*Pit.* 2, 49).

En comparación con los dioses, el hombre es, según esta introducción a la oda de Alcímidas, «una nada». Pero esto está muy lejos del sentimiento cristiano de autonegación y contricción. Para Píndaro, los dioses son algo así como los primos de la familia reinante, pues su madre ancestral es también la nuestra[101]. Los hombres nobles son impulsados por la herencia divina de su sangre a asemejarse a los Olímpicos. Su cálido deseo por las acciones grandes y sobresalientes queda con frecuencia decepcionado, pero no por eso rechaza Píndaro esos deseos elevados como inapropiados, sino que los considera, por el contrario, como señal de cualidades nobles; únicamente no hay que pretender metas demasiado remotas. Así, ruega el poeta: «Concédeme, dios, aspirar a lo alto, buscando lo accesible según mi edad» (*Pit.* 11, 50 s.). Lo que está de acuerdo con la doctrina que define el valor humano (la *areté*) como la unión de dos cosas: el impulso hacia lo elevado y la fuerza para conseguirlo[102].

[99] Τὸ συγγενές en el verso 8 obtiene su sentido preciso si se compara con ἀρχαῖαι ἀρεταί en el pasaje paralelo *Nem.* 11, 38. Ver también ἀρετὰ σύμφυτος - δόξα παλαιά - ματρόθε σύννομοι, *Ist.* 3, 14-17.

[100] Según una antigua concepción, el hombre es mortal porque come el fruto de la tierra (ver antes p. 65, nota 4). Aquí tal pensamiento se refina: «Como la tierra que lo alimenta, así a veces falla la naturaleza del hombre.» En el verso 11 es usual seguir la explicación (σχολάσασαι τὴν ἑαυτῶν δύναμιν ἀνέλαβον) lo que complica innecesariamente el pensamiento y hace perder fuerza a las palabras. Μάρπτω significa «coger», «sostener firme» (como acción en el aoristo, como estado en el presente); ver *Il.* 21, 489: «sujetó su mano (de manera que no podía moverse)»; 23, 62: «El sueño lo mantuvo en sus lazos»; Sófocles, *Ed. Col.* 1681: «la tierra lo ha tomado para sí y hecho invisible (ἄσκοποι)»; *Il.* 8, 405: «sosténlo (y que no se recobre)» (ver *Il.* 14, 439). El pasaje paralelo *Nem.* 11, 37-42 menciona árboles frutales junto a los campos; los frutales dan fruta abundante sólo cada dos años (ver Varrón RR 1, 55, 3, si el hecho es cierto). También habla Platón de φορά y ἀφορία cíclicas en un lugar en el que aparece el símil de Píndaro (*República* 8, 549 a). Aristóteles (*Ret.* 2, 1390 b 25 s.) parafrasea el pasaje de la oda nemea en el sentido convencional (ἀναδίδωσι es «produce», ver Plutarco, *Cam.* 15, 3, etc.).

[101] Los dioses proceden de la tierra y el cielo, y la tierra es también madre del género humano; no es posible exponer con más precisión la idea de Píndaro sobre el origen del hombre.

[102] Ver antes p. 292, nota 9, y p. 392. Hierón posee según *Olim.* 1, 104 ambas cosas: el sentido de lo alto (sobre la expresión ἴδριν ver Teognis 683; también *Pit.* 4, 288) y la fuerza. Acerca de la edad habla Píndaro en *Pit.* 11, 50 s., juventud y vejez (ver la nota siguiente). Los deseos apasionados sólo se justifican y cumplen si corresponden a la edad en que se está (la norma de la ἁλικία, ver Fr. 123, ver luego p. 466 y Fr. 127, así como Solón Fr. 14, 6), si son moderados

Así, Píndaro no aboga por una renuncia pusilánime, ni por una áurea mediocridad burguesa, ni la felicidad en la oscuridad. No es eso lo que se insinúa en la siguiente cita: «Quiero buscar los placeres que proporciona el día, y viajar tranquilamente a mi vejez.» Tal sentencia ha de ser leída en su contexto. Busquemos su origen, empezando por el sitio en el que el poeta habla de un pariente del vencedor que ha caído en la guerra (*Istm.* 7, 25):

> ... aquel a quien Ares, de escudo de bronce, trajo la fatalidad,
> pero el honor es recompensa de los fuertes.
> Sepan todos los que, en tales tinieblas, defienden su querida patria del granizo
> [sangriento,
>
> ...
> que ganan para sí la fama máxima, en su pueblo,
> tanto si viven como si mueren.
> Tú, hijo de Diódoto (el pariente caído), siguiendo el ejemplo
> del guerrero Meleagro, y el de Héctor y Anfiarao,
> has entregado la joven sangre de tu vida,
>
> en la vanguardia, donde los mejores
> acometen la lucha con la última esperanza.
> Es indecible el dolor que tu pérdida me trajo. Pero ahora (cuando se ha
> [conseguido una victoria ístmica)
> me ha otorgado Poseidón (dios de los juegos ístmicos) tranquilidad
> tras la tormenta. Quiero cantar y adornar mi pelo con guirnaldas. ¡Que no
> [me turbe la envidia de los inmortales!
>
> Quiero buscar los placeres que da el día,
> y, tranquilo, viajar a mi vejez, y al destino
> asignado. Todos morimos;
> pero el Daimon (destino) es desigual. Quien pone sus ojos demasiado lejos,
> no consigue pisar el suelo de bronce de la morada de los dioses.
>
> El alado caballo derribó a su jinete Belerofontes, cuando quiso
> volar a la vera de Zeus, en los límites del cielo.
> Amargo final espera
> a la dulzura prohibida.
> Pero a mí, Loxias (Apolo), resplandeciente con tu pelo de oro,
> ¡concédeme en tus juegos
> y en Pito, la corona florida![103]

(norma del μέτρον, ver *Nem.* 11, 47 s. luego p. 465; *Pit.* 2, 34; *Ist.* 6, 71) y si corresponden a las circunstancias (norma del καιρός, ver antes p. 417 s., luego p. 460-62, y también Fr. 123 y 127). El Fr. 127 se corresponde con su forma de ruego con *Pit.* 11, 50 s.

[103] Aquí acaba el poema. El «mi» de la plegaria final se refiere al vencedor ístmico: se propone participar también en los juegos píticos. Un «yo» en la poesía de Píndaro es plurívoco. La mayor parte de las veces se refiere al poeta; a veces al coro que representa la oda y a la comunidad (ver antes p. 399, nota 2); en ocasiones, como aquí, al elogiado en la canción, en cuyo nombre Píndaro y el coro se presentan ante los dioses; y, finalmente, un «yo quiero» o «yo voy a...» es tanto como «se debe», porque la palabra del poeta es expresión de la opinión pública y espejo de la sabiduría moral. Así, por ejemplo, en esta canción «quiero buscar los placeres que da el día», en lugar de «se deben buscar...»; y en *Pit.* 11, 50 (antes p. 440) está la plegaria: «conceda dios que yo tienda a lo

El mismo tono que hemos oído en el principio de la época arcaica, en la canción coral de Alcmán, vuelve a resonar en su final: «No debe el hombre volar al cielo», «Existe la venganza de los dioses; es feliz quien puede vivir alegre, un día, sin lágrimas»[104]. Si bien, Píndaro pone, como en su tiempo Alcmán, límites a lo humano, sin embargo, son tan amplios que casi llegan a la misma divinidad. Sólo manda detener los deseos cuando se pretende pisar el «broncíneo suelo» del cielo o forzar la entrada a la «compañía de Zeus», como en la leyenda de Belerofontes. En otra ocasión, advierte al vencedor: «No intentes convertirte en Zeus» (*Istm.* 5, 14). Espera encontrar en los hombres grandes el impulso titánico capaz de derribar el cielo, pues nuestra naturaleza semidivina puede y debe empujarnos a lo alto. Aun cuando advierte del amargo final que acompaña a los planes excesivamente osados, permanece la trágica escisión entre lo querido y lo realizado, y no se busca una reconciliación. No debemos ver un distanciamiento estoico de la propia vida ni una renuncia epicúrea a las ambiciones humanas, cuando Píndaro declara que quiere, consciente y «tranquilo», hacer frente al destino humano, cualquiera que sea la fortuna de la vida; o cuando, en otro lugar, aconseja que hay que adaptarse al momento, siendo «pequeño en las pequeñas ocasiones, y grande en las grandes» (*Pit.* 3, 107). No se recomienda indiferencia, sino comprensión de la inseguridad de la existencia, junto con valor digno en la desgracia (Fr. 42):

> No dejes ver a los extraños los sufrimientos / que arrastramos. Atiende mi consejo: / la parte que nos toque de placeres y triunfo, / muéstrala en público; mas si los dioses conceden al hombre insoportable desgracia / ocúltala en lo oscuro.

Y a Hierón, que sufre, le dice (*Pit.* 3, 80):

> Tú sabes el dicho de los antiguos: / «por una alegría, mandan los inmortales / a los hombres, dos penas». No pueden soportarlo / con decoro los necios, pero sí los nobles: / sólo muestran lo bello.

La continuación del poema (V.103-6) insiste en la inestabilidad fundamental de la fortuna. Además, la «envidia» de los dioses, es decir, el celo con el que guardan su superioridad, está dispuesta a caer sobre los que la provocan con su insolente suficiencia; y con su temible castigo nos hacen saber lo que somos y lo que podemos. Por eso, toda exclamación de júbilo debe ir acompañada por una piadosa súplica como la que hemos oído antes: «¡Que no me turbe la envidia de los inmortales!» (*Istm.* 7, 39, ver p. 441). Quizá la más hermosa expresión de ese tipo de «súplicas» se encuentra en la oda a Tea, de cuya introducción nos ocuparemos luego (p. 450 s.). Píndaro celebra la isla de Egina, famosa por su poderío naval; se acaba de referir a los gloriosos hechos de armas realizados, en otros tiempos, por los hijos de Egina. Ahora, su canción se dirige al triunfo más reciente, la victoria naval de los griegos contra

alto...», no como un deseo privado del poeta, sino como deseo que cualquier oyente o lector puede asumir.

[104] Alcmán 1, 16 y 37 (ver antes p. 163 y 165).

los persas en Salamina, donde los barcos de Egina tuvieron una sobresaliente participación (*Istm.* 5, 46):

> Muchas flechas tiene preparadas / mi lengua, ensambladora de palabras, / para cantar a los hombres de Egina. También ahora / podría dar testimonio la patria de Ayante, Salamina, / monumento levantado al pueblo marino en la guerra, / cuando la tormenta aniquiladora de Zeus / trajo la muerte a innumerables hombres. / Pero, ¡ahoga[105] en silencio tu jactancia! / Zeus concede esto y también lo otro: / Zeus, señor de todo.

Los hombres no debemos enorgullecernos demasiado de nuestras ventajas, pues nuestra existencia está determinada por el día («efímera», Fr. 157), y el señor de todo, Zeus, nos envía días muy diferentes. Toda realidad viene de arriba: «De cualquier cosa debes buscar la causa en Dios» (*Pit.* 5, 25), y la realidad es básicamente de naturaleza cambiante (*Pit.* 2, 88):

> No debe el hombre enfrentarse con un dios, / pues a unos con frecuencia favorece, y a otros / da grandes bienes. Mas ni eso suaviza / los sentimientos envidiosos.

La envidia de los dioses hace que nuestros árboles no crezcan hasta el cielo, y, de ese modo, suprime todo motivo de envidia por parte de otros hombres.

Pero, acerca del modo concreto en que lo bueno y lo malo desciende sobre nosotros, Píndaro no sabe nada ni lo pregunta. No está en su mente atribuir al gobierno del mundo una justicia sin resquicios; lo que ocurre al hombre no son premios y castigos, sino cambios y trastornos, y el principio del cambio parece ser, para el poeta, una especie de sustituto del principio de la justicia divina, como antes lo fue para Solón (ver antes p. 226). No se puede justificar, sin embargo, de modo global, el gobierno arbitrario divino. En casos particulares, el sentimiento de justicia puede verse tentado a «enfrentarse con dios». En una ocasión, contó Píndaro la leyenda de Hércules y Gerión. Hércules, hijo del propio Zeus, había recibido el encargo de llevar a su señor el rebaño de bueyes de Gerión. Hércules lo llevó simplemente, sin solicitarlo ni pagar nada. Gerión se irritó con el robo y Hércules lo mató. En ese momento de su narración, Píndaro aclara (Fr. 81) que simpatiza con Gerión, el hombre al que Zeus deja morir, pero, al mismo tiempo, rectifica y dice: «Pero lo que no es querido por Zeus, lo dejo en total silencio.» Y de nuevo dice que un hombre justo no debe quedarse tranquilamente sentado si alguien le roba sus bienes. Es evidente que la leyenda de Gerión ha intranquilizado a Píndaro; se enfrenta con la misma contradicción que intentó resolver Hesíodo (ver antes p. 108-10): el poder divino y la fuerza injusta no pueden ni separarse ni coordinarse. En otra ocasión, en la que vuelve al tema de Gerión (Fr. 169), intenta el poeta obviar la dificultad, aludiendo al poder supremo del *Nomos,* que incluso está sobre los dioses y que puede legalizar incluso los peores actos violentos (ver también *Nem.* 9, 14 s.). *Nomos* es, en griego, todo lo que tiene validez y está en curso: usos y costumbres, normas y reglas, constitución y leyes. Qué es lo que

105 Sobre Βρέχω «ahogar» (βρόχος «nudo corredizo»), ver *Glotta,* 14 (1925), 1.

significa exactamente en este contexto, no está claro, pero, en todo caso, *nomos* es un poder de ordenación. Píndaro cree en el orden y las normas, pero evita cuestionar radicalmente las normas vigentes.

Píndaro no es ni un crítico ni un teólogo. Guarda una distancia respetuosa con los dioses al Olimpo[106]. No se pregunta cómo son los dioses en sí mismos, ni cómo se relacionan entre ellos. Su mundo divino no es sistemático ni está organizado, ni tiene profundidad espacial. Todo está en una superficie frontal, vertida hacia los hombres y su mundo.

Con relación a la doctrina y los mitos divinos, y a las leyendas heroicas, la fe de Píndaro no es especulativa, sino receptiva y adaptable. Acepta esas cuestiones sin más, y las aplica a lo que le conviene[107]. Si tropieza con una cuestión problemática, como el robo y muerte de Gerión, protesta primero, y luego, prudentemente, dice que se calla. Este silencio subrayado es característico de él. En una canción a los hombres de Egina, habla de sus grandes héroes; la narración llega a un punto en el que tiene que informar de un fratricidio, cuyos autores se han exiliado. Entonces, Píndaro dice, con omisión flagrante, que se avergüenza de contar la infame acción, que hizo marchar a los Eácidas de su patria, e interrumpe el razonamiento, declarando que quiere ignorar lo desagradable para dedicarse sólo a las cosas bellas. Estas son sus palabras (*Nem.* 5, 16):

> Me detendré. No toda verdad gana ventajas por mostrar / su rostro exacto, y, con frecuencia, / es el silencio el camino más prudente del hombre. / Pero si el propósito es ensalzar la suerte, / la fuerza de los brazos o la guerra de hierro, / ¡que me dejen dar un largo salto! / Tengo fuerza y elasticidad en mis rodillas; / las águilas vuelan hasta la otra orilla del mar.

No escapó Píndaro por completo a la tendencia a criticar las leyendas, como, por ejemplo, ocurrió en su tiempo a Hecateo. En una ocasión, le vemos corregir claramente una leyenda cuya configuración tradicional no le satisfacía (*Olim.* 1, 24 s.). Según la leyenda, Tántalo invitó, una vez, a los dioses a un banquete, ofreciéndoles en él el cuerpo de su hijo Pélope (con la intención de una ofrenda piadosa). Todos los dioses se apercibieron del crimen y se abstuvieron del horrible manjar, menos Deméter, quien, obsesionada por la desaparición de su hija, no reparó en nada, y tomó un trozo del hombro. Los dioses resucitaron al muchacho y le pusieron un hombro de marfil; a consecuencia de ello, su familia tenía un lunar blanco hereditario. Es instructivo ver cómo procede Píndaro en su rectificación. Primero, cuenta cómo Cloto (la

[106] Sólo de uno de los dioses celestes habla Píndaro con calor personal como si fuera un amigo respetado: de Apolo, «quien procura a los hombres curación de las penosas enfermedades, nos da la lira y el poder de la música a quien él quiere, trayendo orden sin lucha a las almas, él, que cuida del oráculo en las montañas» (*Pít.* 5, 63). Los sentimientos especiales de Píndaro hacia Apolo son evidentes si comparamos el trato dado a este dios en los juegos píticos y el que da a Poseidón en los ístmicos.

[107] En sus odas dedicadas a ciudades diferentes, Píndaro se adapta gustoso a las tradiciones e intereses locales, sin preocuparse por lo que ha dicho en otras odas de otras comunidades. A veces ocurrió que lectores de una comunidad se sintiesen molestos por lo dicho en otra oda de otras comunidades (ver p. e. *Nem.* 7). Es otro aspecto de las dificultades propias de su actitud panhelénica (ver antes p. 404, nota 13).

fuerza del destino) saca del caldero al muchacho reanimado con el hombro reluciente. Luego, se detiene, lleno de dudas ante el excesivo milagro de la reanimación de un cadáver descuartizado, y, finalmente, decide que no es bueno afirmar que los dioses se sentaron a una mesa en la que se servía carne humana. En consonancia, modifica la historia, y cuenta, «contra la tradición», una nueva versión en la que se omite el sacrificio humano[108]; pues encuentra imposible atribuir a un inmortal apetitos caníbales[109]. Y la razón que aporta no es la imposibilidad de la historia, sino sólo «la conveniencia humana de hablar bien de los dioses, para evitar ofensas» (35), y también que «con frecuencia, los insultos se vuelven contra sus autores» (53).

Si Píndaro no hace teoría sobre los dioses, menos aún especula sobre el orden mecánico de la naturaleza. De los filósofos de la naturaleza, dice que «cortan frutos marchitos de sabiduría» (Fr. 209). Siempre que en su poesía se ocupa de los procesos físicos, los interpreta en un sentido moral o religioso. Un prodigio de la naturaleza que ocupaba a los espíritus de entonces era la inundación periódica del Nilo. Se preguntaban cómo era posible que el río llevase más agua en el verano y otoño africanos sin lluvia, que en otras épocas. Píndaro da la explicación ingenua de que un *Daimon*, una figura humana de cientos de brazos de tamaño, gobierna el río y lo regula según las estaciones (Fr. 282)[110], lo que significa que un poder demónico proporciona el agua y el suelo cultivable cuando es necesario para la vida de los egipcios. Ante un eclipse solar del año 463, reaccionó Píndaro con desconcierto y consternación. No da información alguna acerca de las hipótesis para la explicación del fenómeno que ya entonces circulaban. La catástrofe sólo suscita en él pensamientos de tipo religioso. Por encargo de su ciudad, compuso una plegaria a Apolo y a Ténero, hijo de Apolo. Apolo y Ténero tenían conjuntamente un santuario y oráculo en Ismenio, junto a Tebas, y el fin de la canción de Píndaro parece haber sido pedir al oráculo una explicación del prodigio: cómo interpretar el oscurecimiento del sol y qué hacer para evitar la desgracia que parecía anunciar[111]. La introducción de la canción (*Peán* 9) dice así:

> Luz del sol, ¿qué te propones, escrutadora,
> madre de los ojos? Has robado, de día,
> al astro excelso, y dejado inerme la fuerza de los hombres
> y el camino de la sabiduría;
> tomando una senda oscura,
> caminas por senderos nuevos, desacostumbrados.
> Vengo suplicante, rauda viajera,
> a conjurarte: torna, señora,

[108] No es esto todo. Píndaro propone una bien razonada hipótesis para explicar cómo surgió la concepción tradicional, falsa (46-51) y cómo se impuso (30-32). El método crítico es correcto, pero el material empleado no es el adecuado.

[109] Γαστρίμαργος con referencia al canibalismo aparece en Xanto (Aten. 10, 415 c), y en una historia lidia. La modificación de la leyenda por Píndaro es la segunda vez que se suaviza; la primera vez fue cuando los dioses no se complacieron con el sacrificio de su propio hijo.

[110] Ignoro de qué tradición (¿egipcia?) procede tal teoría.

[111] Es lo que puede inferirse de los versos hallados en el papiro. Celebran el oráculo, ruegan a Apolo como dios del oráculo, y honran a Ténero como «profeta».

en bendición inocua para Tebas,
ese universal espanto.
¿Traes un signo de guerra venidera, o la desaparición de la cosecha?
¿O una nevada de profundidad desmesurada?
¿O una guerra civil abominable?
o del mar...
¿O helada en el suelo? ¿O verano lluvioso
con torrentes de agua de ira?
¿O es que quieres anegar la tierra
y que comience una nueva raza humana?[112].

El coro griego no se acerca al dios con ritos extraños de purificación ni con fórmulas mágicas, sino que expresa su ansiedad y sus deseos con palabras humanas y naturales. Se permite incluso la libertad de ignorar, en primer término, a Apolo y a Ténero, los ocupantes del santuario en el que se ejecuta la canción. En su lugar, se dirige, al comienzo, al poder que está realmente en cuestión, la «luminaria solar» (ἀκτὶς ἀελίου fem. = rayo del sol, luz del sol). La «luz del sol» no tenía templo ni lugar en el panteón griego, pues, para el culto y la mitología, Helios («sol») era un dios masculino. Pero Píndaro no se dirige a una persona, sino a la fuerza de la luz del sol que actúa en nuestras vidas; y entonces no dirige su ruego al dios Helios, sino a la «madre de los ojos», que ilumina para nosotros el mundo[113]. ¡De qué diferente modo nos afecta esta plegaria con su tono próximo y cálido, si la comparamos con la celebración, en una oda, a un vencedor de Rodas, de Helios, el dios principal de la isla, «el padre engendrador de rayos agudos (ἀκτῖνες), señor de corceles fogosos»! (*Olim.* 7, 70).

Los «*poderes*» *de Píndaro*

La transformación que ha intentado Píndaro en el *noveno Peán* es notable. Para el poeta y su público, la imagen de Helios como hombre luminoso con su carro de fuego era corriente en numerosas representaciones plásticas y literarias; sin embargo, la plegaria del Peán se aparta de la tradición consolidada en un punto principal. La imagen de los caballos se mantiene, porque hay

[112] En el verso 6 la construcción de la frase no es segura; en el verso 16 no se ha propuesto una restauración convincente.

[113] Según una concepción antigua hay una más estrecha relación («madre de los ojos») entre la luz del sol y los ojos humanos de lo que puede suponer nuestro saber ilustrado. Pues, por una parte, la mirada dirigida por los ojos ilumina mediante un rayo activo, como si fuera una fuente luminosa, dirigiéndose al objeto y volviendo con su imagen al espíritu receptor; y, por otra parte, se creía, análogamente, que el sol no sólo ilumina con sus rayos el mundo y nos lo hace visible, sino que ve («escrutadora» del verso 1) también con sus rayos como nuestros ojos con los nuestros. Helios es el dios «que todo lo ve». En esta concepción se basa también Parménides con su imagen de los pensamientos luminosos como «hijos del sol» (ver antes p. 331, nota 7). Propiamente los «hijos de Helios» son los «rayos del sol» (ver Píndaro, *Olim.* 7, 70); pero en la imagen de Parménides son los rayos de la «luz del mundo» y de la verdadera percepción, que actúan como vehículos de la clara intelección en ambas direcciones: hacia los objetos a los que se dirige el pensador, y hacia la mente del pensador que iluminan al desvelarse a sí mismos.

alusiones al viaje y el camino del sol; pero el hombre es sustituido por una mujer o, quizás mejor, por algo que apenas es personal. Con total desenvoltura, se presenta ante la luz del sol y le habla, mientras que, sin ningún adorno externo, la concibe como lo que es significativo para nosotros, los hombres, como madre de nuestros ojos. Estamos aquí en presencia de un rasgo característico e importante del modo de pensar de Píndaro.

Habíamos tenido anteriormente (p. 67 s.) ocasión de trazar una distinción entre los dioses antropomórficos, personales, y las potencias que se identifican con fenómenos y fuerzas. Un poder de ese tipo es, por ejemplo, *Eris,* el placer de la disputa y la lucha, una fuerza poderosa, que empuja a sus víctimas a dejar su propio camino, enajenándose de su correspondiente naturaleza y adoptando su espíritu y sus obras (de *Eris)* (ver antes p. 74 s., 110 s., 120 s.). O el poder coaccionante de la Suerte (*Tyche,* antes en p 409 s.), que altera súbitamente el curso de nuestra vida; o *Ate,* nuestra propia ceguera, que ocasiona consecuencias calamitosas (ver antes p. 71 s.); o la atracción del encanto (*Charis,* antes p. 164), que irradia de los hombres, cosas o acciones; o *Peitho,* el poder de la seducción, persuasión y convicción (antes p. 281, 436); o el arte músico *(Muse);* y otros muchos, especialmente en la *Teogonía* de Hesíodo, tal como los hemos descrito. Sus nombres griegos son predominantemente femeninos[114]. Podríamos llamarlos «seres», pues tienen siempre una esencia acuñada, fácilmente captable, aunque no siempre fácil de describir. «Poderes» es un término del lenguaje técnico[115]. Los «poderes» no son ciertamente ficciones o creaciones artísticas, sino realidades de validez intemporal; cada uno de nosotros las puede percibir siempre de nuevo, una vez que nuestros ojos se hayan abierto a tales entidades[116].

Entre los griegos del periodo arcaico, el respeto que sienten por esos poderes se reviste de formas religiosas. En cuanto fuerzas vitales suprapersonales, tales entidades pertenecen simultáneamente al cielo y a la tierra. Son tan naturales que podemos captarlas plenamente, pero tienen una profundidad que desborda la naturaleza mecánica. A Píndaro, le gusta interpretar la existencia humana a partir de la acción de los «poderes» que intervienen en ella. Y frente a tales «Poderes», su pensamiento piadoso se comporta con una iniciativa y originalidad que contrasta sorprendentemente con su fidelidad a la tradición en otros aspectos. Constantemente tiene algo nuevo que decir de ellos; no poco es sorprendente, pero todo es convincente y significativo.

Un muchacho, cuyos pensamientos están todavía en el mundo de los juegos y los sueños infantiles[117], ha vencido en el pentatlon. Apenas conoce el mundo

114 Los llamados «abstractos» son generalmente femeninos en las lenguas de nuestro ámbito. El nombre de «abstracto» es más bien desorientador, pues supone que entre la percepción y el concepto hay un acto de abstracción, mientras que, de hecho, fuerzas tales como la agresividad, la atracción o la persuasión se viven tan directamente como el hambre o la sed.

115 Y no deseo «añadir confusión innecesaria a la confusión terminológica que ya es grande en la historia de las religiones»: Kurt Latte advierte de este modo (Gött. Gel. Anz. 207, 1953, p. 34).

116 Nosotros, modernos, hemos perdido en medida considerable el sentido de los fenómenos elementales y de los factores vitales, en parte porque llevamos los análisis tan lejos que finalmente los árboles no nos dejan ver el bosque.

117 Sobre los versos 91 y s. de este poema (*Nem. 7*) ver Wilamowitz, *Píndaros* 161, nota 2.

y ya se ha ganado la gloria, gracias a sus cualidades innatas (ver *Nem.* 5, 40). Por ello, el poeta, al comienzo de su oda, se dirige, con expresión de respeto y gratitud, a los poderes del nacimiento *(Eleithyia),* que dan a cada niño, junto a su existencia, su personalidad, determinando, de algún modo, su destino (*Nem.* 7, 1):

> Ilitía, que te sientas con las Moiras pensativas,
> hija de Hera poderosa, ¡escucha, partera de niños!, sin ti
> no veríamos la luz, ni la negra noche,
> ni recibiríamos a tu hermana Hebe (juventud), de espléndido cuerpo.
> Pero no todos aspiramos a lo mismo:
> Nos separa la diferencia que a cada uno ata a su destino. Gracias a ti (Ilitía),
> el hijo de Tearión, Sógenes, posee la grandeza *(areté),*
> y es cantado, con gloria, entre los pentatletas.

Esas potencias no están aisladas, pues sólo tienen significado en esa totalidad articulada que llamamos «la vida». Así aparece aquí el nacimiento sentado al lado de los poderes del destino. *Ilitía* es, además, hija del Matrimonio y hermana de *Hebe.* La aparición de la persona individual y la plenitud de las cualidades heredadas son consideradas «hermanas» (ver también Hesíodo, *Teog.* 922). El final del poema (99 s.), completa el deseo de que se conceda, al muchacho, una feliz *Hebe* y una vejez bendecida.

En el juego de la vida, las potencias pindáricas despliegan a veces una terrible dinámica. La ley arcaica de la dualidad polar y la idea heraclítea de la identidad de los opuestos son responsables de que incluso los poderes más suaves y amables tengan su complemento sombrío e insidioso. La música apolínea, que apacigua y tranquiliza las fuerzas del bien, impulsa al príncipe de la oscuridad, encadenado, a una rabia encendida que hace temblar la tierra (*Pit.* 1, 1-16, ver antes p. 423). La «tranquilidad» pacífica se convierte en airada luchadora cuando hay que reprimir a un perturbador de la paz (*Pit.* 8, 1-13, ver luego p. 460-62). «La gracia que concede a los mortales todo lo afable, la dignidad» incluso a las mentiras maliciosas, cuando sirven de revestimiento a las leyendas agradables (*Olimp.* 1, 30-51). *Hora,* es decir, el tiempo y fuerza de la juventud en el momento en que madura el hombre, concediéndole valor alegre y encanto seductor, es interpelada, en la estrofa inicial de una oda, del siguiente modo (*Nem.* 8, 1):

> Hora sublime, anunciadora de alegrías ambrosíacas de Afrodita,
> que te posas en los ojos de las muchachas y muchachos,
> y a unos tocas con suaves manos de compulsión,
> pero a otros de otro modo.

La *Hora* que resplandece en los ojos de los jóvenes, tiene un poder de compulsión de dos clases, que conducen a la felicidad o al martirio[118].

[118] Ver Ibico Fr. 6, antes p. 271. Sobre κάρυξ ver Esquilo, *Sup.* 1001. La idea de las dos clases de «manos» con las que nos toca el amor, la explica Bopercio, 1, 9, 23 s. (*facilis* corresponde a ἀμέροις).

Las potencias pindáricas no son alegorías exangües que arrastran su paso cansado por un tablado, ni son configuraciones postuladas por alguna poderosa metafísica, que las conjura para venir desde un más allá inaccesible, para ser escasamente comprendidas por los iniciados[119]. Están siempre entre nosotros, actúan directamente sobre nosotros y por nosotros. En un ditirambo (Fr. 78), Píndaro se dirige así al grito salvaje de batalla «Alalá», con el que el ejército griego se lanzaba al ataque:

> ¡Escucha, Alalá, hija de Ares, preludio de las lanzas, / por quien sacrifican los hombres por su patria su santa muerte!

Como «preludio» del sagrado sacrificio de los hombres valientes, y como principio de un suceso decisivo cuyo desenlace sólo Dios conoce, es el grito de batalla un poder de primer orden, pero sale de nuestras propias gargantas y lo profiere nuestra ardiente voluntad[120]. Los «poderes» son, pues, intermediarios entre los hombres y los grandes dioses personales; mediadores que apenas tienen altares con juegos ni culto, pero a los que honramos piadosamente en nuestro espíritu. Píndaro ve a esas entidades como «hijas» de los Olímpicos. Llama a *Alalá* hija de Ares. Cuando el eclipse de sol, no ruega a Helios, padre engendrador de los rayos (*Olim.* 7, 70), sino a los rayos mismos y a la «luz del sol», hija de dios (*Peán* 9, ver antes p. 445 s.); suplica a *Tyche,* la idea de lo fortuito en la vida, también hija de Zeus (*Olim.* 12, 1-2, ver antes p. 409), señor de la entera realidad; o a la Verdad, «hija de Zeus» (*Olim.* 10, 13)[121].

Un «poder» es, por naturaleza, específico; tiene su propia legalidad y domina un ámbito determinado. Cuanto más claramente se desarrollen esas figuras, tanto más poderosas y realistas son las perspectivas que se tienen sobre los campos en cuestión. Pero la clarificación del detalle ocasiona la confusión del conjunto. Cuanto más se descubren los «poderes» y más intensamente se reflexiona sobre sus propiedades carcterísticas, tanto más se fragmenta la imagen de la vida en general. El arte músico, el grito de guerra, la paz, el azar, el nacimiento, la verdad, la encantadora *Hora,* tienen poco en común entre sí, y se necesitaría un gran trabajo sistemático si se quisiera asignar a todas esas entidades dispares un lugar en un orden que abarcase todo. Píndaro no es un sistematizador no aísla cada uno de los poderes y, al organizarlos en un conjunto, no va más allá de dar los primeros pasos. Está tan lejos de dar una idea de un mundo cerrado en este campo, como en el plano de los dioses o de la naturaleza.

Y, sin embargo, tiene su obra completa cierta unidad característica, que el lector percibe inmediatamente. Habría que precisar en qué se basa tal unidad. Evidentemente sería una respuesta insuficiente la que explicase que tal cierre se

[119] Con la excepción de Theia en *Ist.* 5 (ver luego p. 450-52), cuya concepción se basa en una abstracción radical. Pero también se manifiesta directamente en los sentimientos humanos.

[120] Podemos recordar el principio del libro undécimo de la *Ilíada* (antes p. 74 s.). Allí la temible significación del grito de guerra que lanza el ejército a la lucha sangrienta, se representa en forma metafísica y religiosa: es un poder de «conflicto» *(Eris)* enviado por dios el que, junto con el rey y sus heraldos, hace resonar el fatídico alarido.

[121] Ver además «Embajada, hija de Hermes» (*Olim.* 8, 81 s.); oro, poderoso e inmarcesible, hijo de Zeus (Fr. 222), y muchos otros.

produce por su arte o por su estilo. Tiene que haber un punto de vista objetivo que haga posible ese estilo unitario.

No es difícil de encontrar. La poesía de Píndaro está orientada a lo noble, grande, bello y divino; en una palabra, a lo valioso; y de modo tan exclusivo que ignora todo lo que no tenga una relación positiva o negativa con los valores. Al igual que más tarde Platón, que orienta la totalidad de sus pensamientos filosóficos por la Idea del «Bien», también Píndaro encamina toda su poesía a la finalidad de poner de manifiesto lo que hay de valioso en la vida. De esa luz uniformemente dorada del valor, que se vierte por igual en todas sus canciones, recibe su poesía, globalmente, su unidad[122].

No podríamos esperar de un poeta tan reacio a las teorías abstractas como Píndaro que formulase el pensamiento de la unidad de lo valioso. Y, sin embargo, lo ha hecho en una ocasión: tan importante era esa idea para él. En la pequeña porción que conservamos de su obra entera, encontramos una introducción a una oda, en la que especula metafísicamente acerca de la «madre» de todos los valores (*Istm.* 5, 1):

¡Madre del Sol, Tea plurinombrada!
Por ti, los hombres valoran el oro
como lo más poderoso de todo;
así, los barcos que se acometen
en el mar y los corceles que arrastran circularmente
los carros son, señora, gracias a tu valor, algo maravilloso,
y cómo (gracias a tu valor) pretende la ansiada gloria,
en los juegos, el que ciñe su cabeza
con múltiples coronas, porque venció con los brazos
o con la celeridad de sus pies.
Pero la lucha del hombre la deciden sus démones (destino innato).
Son dos las cosas que dan la más pura flor de la vida con feliz bendición:

la prosperidad y la noble reputación.
No trates de ser Zeus; todo lo tienes
si obtienes una parte de esos dos bienes.
Lo mortal conviene a los mortales.

El pensamiento con el que termina este fragmento nos es ya familiar por el final de la primera oda pítica (ver antes p. 425). Todo lo que puede desear un hombre está comprendido en la doble posesión del vencedor: «la prosperidad» que da el éxito y la bendición de los dioses que le sobreviene en la victoria misma; y la gloria, tal como la proporciona la oda de Píndaro al agraciado. La introducción a la oda está construida en forma de «priamel» hasta acabar en la noción de gloria exigida por la victoria en los juegos. ¿Pero quién es Tea?

Hesíodo, en su epopeya sobre los dioses y las fuerzas cósmicas, su origen y su parentesco, incluye, entre los muchos nombres que componen sus árboles genealógicos, el de los Titanes, padres del sol, la luna y la aurora. El padre, según una antigua tradición, era Hiperión, pero no había ninguna tradición firme acerca del nombre de la madre, y Hesíodo le dio el nombre general y

[122] Ver sobre esto, luego p. 452-460.

neutro de Tea, *Theia,* «la divina» (*Teog.* 371). Pero Píndaro convierte a la madre del Sol de Hesíodo en un «Poder». Mientras que al resto de las «potencias» las consideró «hijas» de los dioses y, en la plegaria por Tebas, se dirige a la hija de Helios (ver antes p. 449), ahora toma el camino opuesto y eleva sus ojos a la «madre» del Sol.

Para lo que Píndaro pretende expresar, le va muy bien que Hesíodo diese a la madre del Sol sólo el nombre de «divina», sin más precisiones. Como son muchos los valores que se basan en ella, ese «poder» del valor es «rico en nombres» (Tea plurinombrada), puesto que en griego no existe una palabra que sintetice la idea de «valor» en cuanto tal[123]. Lo más próximo a ese concepto sería el término *timé,* que designa «honor», «dignidad», «premio» y «valor», con variados matices. Píndaro concede a la palabra *timé* una posición clave en los importantes versos de la introducción a la oda ístmica que estamos examinando.

El Sol es hijo de Tea: por lo tanto, en último término, toda la luz de este mundo procede de ella; pero, como Píndaro declara, también otras cosas además de la luz. El poeta cuida sus palabras para significar ese poder de proporcionar valor y dignidad. «Por ti, gracias a ti, los hombres valoran (νόμισαν) el oro como lo más poderoso (e. d., el máximo valor material) (tú eres el valor de los valores); pues igualmente (καὶ γὰρ) sucede gracias a tu *timé* que el esplendor de los barcos y los carros que se mueven proporciona un espectáculo admirable[124], y (gracias a tu *timé)* el vencedor de los juegos obtiene fama gloriosa como tributo que le corresponde (ἔπραξεν).»

Los ejemplos elegidos representan todas las cosas que puedan tener un valor; y así, Tea, para decirlo al modo platónico, es la Idea misma de Valor, es decir, la potencia que crea y establece el valor en cualquier campo, como algo vigente y obligatorio. En el reino de los valores materiales, ella es la base del poder de compra del oro, siempre brillante, y del poder orgulloso de sus poseedores. E, igualmente, actúa su poder en todo lo que proporcione honor y fama (κλέος), y lo que suscite nuestra admiración (θαυμασταί). Sólo ahora podemos apreciar plenamente qué es lo que significa que en los versos que abren las distintas odas, desfilen ante nuestros ojos una serie rápida de valores de modo extraño y sugerente: el agua, lo mejor; el fuego en la noche; el oro como corona de riqueza; el sol solitario en el éter vacío; y los juegos olímpicos[125]. También ahora se comprenderá, profundamente, la forma de

[123] El conjunto de «valioso» está representado adecuadamente en el lenguaje de Píndaro por καλός, pero no existe la palabra correspondiente a la «cualidad valiosa» (como pudiera ser: τὸ κάλλος). En lugar de ello, está ese concepto diseminado en una multitud de nombres especiales, como ἀρετά para las personas, κέρδος, καρπός o μισθός para acciones; además κλέος y δόξα, χάρις y τὸ τερπνόν; κόσμος y στέφανος; φέγγος, αἴγλα y τὸ λαμπρόν; κορυφά y ἄωτος; etc.

[124] Barcos y carros eran desde siempre símbolo de orgullo y esplendor; Safo empieza un poema así: «Dicen que es un ejército de carros / sobre la tierra negra, o una tropa / de infantes, o una flota, lo más bello: / es la persona amada.» (Fr 16, ver antes p. 183.) y Píndaro mismo dice en otro sitio (Fr. 221): «A uno le regocijan honores *(timai)* y coronas con caballos como el viento; a otros una vida en mansiones de oro; y a otros cortar las olas saladas con rápida nave.» También aquí aparecen el oro, los caballos de carreras, los barcos, las coronas de triunfo y la *timé.*

[125] Ver antes p. 438 s. En la nota 94 se cita un pasaje de Simónides en el que atribuye al sol una *time* comparable a la del oro.

«priamel»: mediante una enumeración de las cosas mejores en diversos campos, el poeta insinúa aquello que es común, el valor supremo (ver antes p. 428).

En ningún otro lugar, ha anticipado Píndaro de modo tan claro la teoría de las Ideas de Platón como en la introducción a la oda de Tea. Y no es sólo una casualidad que Platón haga de la Idea de Bien, en la que culminan todas las Ideas, la Madre del Sol (Helios), cuando dice: «En el mundo inteligible, lo último que se percibe, y con esfuerzo, es la Idea del Bien; quien la percibe, comprende que ella es la causa de todo lo recto y lo bello, y, en el mundo sensible, ha engendrado la luz y al que es soberano de la luz (Helios)...»[126].

Si todos los valores, según su esencia, tienen la misma naturaleza, de la que participa cada uno de ellos (como dice Platón), también el valor humano, la *areté* o «virtud», es un todo unitario. Es cierto que Píndaro no dice esto expresamente, pero precisamente lo da por sentado; muchos de sus pensamientos se basan en el presupuesto de que las virtudes individualizadas no pueden separarse. Sólo así se puede entender el alto aprecio que Píndaro y sus contemporáneos concedieron a los vencedores en las competiciones de los juegos. No se trataba de una habilidad técnica especializada, sino de la persona que demostraba, de ese modo, su valor[127]. Si alguien pone todo lo que puede ofrecer por un fin ideal puro, si sacrifica su tiempo y su dinero, si corre el riesgo de la derrota desgraciada, si se somete a severa disciplina en un largo entrenamiento, con los dolores, esfuerzos y privaciones consiguientes, y realiza el máximo esfuerzo en la prueba[128], y si la gracia de los dioses, sin la que no hay éxito, le concede el triunfo frente a los competidores, entonces, a los ojos de Píndaro ha dado pruebas convincentes de su *areté*[129]. Y tales manifestaciones son necesarias, pues los valores en los que Píndaro cree no son nada abstracto y de otro mundo, sino que deben cumplirse y realizarse en la vida.

El arte de Píndaro

Después de lo conseguido hasta ahora en nuestra investigación, quedan sólo algunos pasos para llegar al objetivo buscado: la unidad de los poemas de Píndaro. Como hemos visto anteriormente (p. 404 s., 418 s. y 429 s.), el contenido concreto de las odas más largas es totalmente dispar. No ofrecen ningún punto de vista en el que pudieran converger los diferentes desarrollos. Si hay una perspectiva que confiere unidad a los poemas, es una unidad que trasciende a cada poema individual. Esto se aplica no sólo a los epinicios, sino

[126] *República* 7, 517 b-c (ver también 6, 506 e y 508 b). Probablemente adoptan Píndaro y Platón ideas heraclíteas, ver *Frühgriech. Denken*, p. 282, nota 2 y p. 31 s.

[127] Ver antes p. 409: el muchacho Hagesidamo demuestra ante Píndaro, pero también ante todo su pueblo la posesión de todas las virtudes, pues la clase no se desmiente.

[128] En las carreras de caballos y carros no se daba un esfuerzo personal por parte del propietario (y en tiempos anteriores la victoria se atribuía no al dueño sino al tiro); pero los enormes gastos necesarios, el prestigio que aportaba la cría de caballos desde siempre y el espléndido espectáculo de los nobles corceles en la carrera eran una cierta compensación.

[129] Contra esta concepción, según la cual la *areté* tiene igual validez en cualquier dominio, se manifiesta el Pseudo-Tirteo en el Fr. 9 (ver antes p. 319-20).

también a otros géneros de la lírica coral, de manera que su unidad es igualmente problemática.

Hemos mostrado que la sociedad para la que trabajaba Píndaro creía en la unidad de todos los valores, y en su realización «ejemplar» en diversos campos. Pero en el uso de ejemplos o pruebas se presupone tácitamente que cualquier prueba del valor representa la unidad del todo, de la misma manera que en el mercado una medida de grano representa la calidad de la mercancía total. Píndaro representa, en cada una de sus grandes poemas líricos corales, el mundo entero de valores, no con un esbozo teórico de sus rasgos básicos, sino mediante ejemplos concretos de sus áreas más importantes y las pruebas del valor pueden buscarse al azar o según el contexto accidental de los acontecimientos. Cualquier mito representa el pasado legendario que contiene los modelos de todo lo que puede acontecer[130]. Cualquier piadosa referencia a los dioses contiene, en sí, en principio, toda la religión. Las verdades intemporales de naturaleza general se incorporan en máximas variadas. Todo arte y toda habilidad, todo pensamiento y lenguaje quedan ejemplificados en la palabra del poeta. Y, naturalmente, se alude a la circunstancia que ha dado lugar a la canción, en caso de que exista, pues constituyen esas ocasiones el ejemplo más inmediato de la capacidad de los valores de realizarse en el presente. Por esta pretensión de totalidad, se encuentran siempre en las odas pindáricas esos cinco tipos de temas que se acostumbra distinguir[131]. En el epinicio se incorpora, además, el punto de vista de la acción reciente al círculo de las cosas valiosas, asignando al triunfador el lugar que le corresponde en la noble compañía de hombres sobresalientes, héroes y dioses[132].

El arte de Píndaro es, pues, un acto de servicio a los valores[133], y al valor humano en particular. Este hecho determina, con precisión, su función[134]. Los valores viven en y por la estimación de que gozan; deben ser reconocidos y comprendidos teóricamente, y deben ser realizados y promovidos en la práctica, pues sin eso estarían tan muertos como una ley que no se conoce ni respeta. Es función del poeta, como portavoz y conciencia de la comunidad, hacer que el bien esté vigente y ensalzar o condenar cosas y hombres con un

[130] Desde tiempos primitivos la fantasía griega había trabajado para hacer del mundo del mito un tesoro de ejemplos para todos los sucesos significativos de la vida humana, al amparo de los dioses y los poderes.

[131] Hemos visto estos cinco temas en las páginas 275, 410 y 418; estaban todos (a excepción del tema de la poesía) en una breve canción monódica de Safo (p. 183-84). Acerca de la conexión entre los temas, ver luego p. 459 s.

[132] Ver *Olim.* 2, 1-5, y antes p. 405 con nota 18 acerca de la «inserción» de un vencedor en un canto a un dios, en relación con la teoría del epinicio.

[133] Y también de la lírica coral en general. Píndaro es el único lírico coral del que tenemos muchos poemas completos, y todo indica que en él encontró su culminación la lírica coral. Así pues, es metodológicamente más correcto interpretar la esencia de ese arte, desde sus comienzos hasta Píndaro, a partir de lo que ha llegado a ser en su plenitud con Píndaro, que, por el contrario, reducir lo que en Píndaro nos extraña a primera vista, a la supuesta fuerza de una «tradición» a la que Píndaro debió someterse (ver antes p. 405); con lo que el significado de esas formas tradicionales quedaría sin explicar, y la auténtica cuestión aplazada, pero no resuelta. Ver *Frühgriech. Denken*, p. 350-362.

[134] Ver antes las observaciones sobre la función del lírico coral (p. 399-405, passim).

juicio correcto. En la oda dirigida a *Horra* (ver antes, p. 448), dice Píndaro (*Nem.* 8, 32):

... Siempre ha existido la odiosa distorsión,
compañera del discurso brillante, la astucia, la injuria dañosa,
que desfigura lo que brilla,
y que asciende, a grandeza vacía, lo que es oscuro.

¡No permitas, padre Zeus, que así sea
mi naturaleza! Haz que conduzca
mi vida por caminos sencillos y que, a mi muerte, no contagie
a mis hijos mala fama. Unos buscan el oro,
otros posesiones, insaciablemente; pero yo, ser grato a mis conciudadanos,
hasta que la tierra[135] vista mi cuerpo, elogiando lo digno
de elogio y sembrando el reproche en el impío.

Brota la bondad *(areté)* como un árbol crece
humedecido por el rocío,
ascendiendo con ayuda de los más sabios (los poetas) y rectos de los hombres
al fresco azul del cielo.

En nombre de la comunidad, el cantor alaba el bien realizado con sonora aclamación y eterna gloria, y anima a los destinatarios a nuevas acciones. Su mano les proporciona la más hermosa corona (ver p. 520), no una corona que se marchita rápidamente como la que adorna físicamente a los vencedores, sino una diadema perdurable (*Nem.* 7, 77):

Es fácil trenzar coronas, déjalo: la Musa
engarza para ti oro con marfil blanco
y flores de lirio del rocío del mar (coral)[136].

Pero la concepción especial que Píndaro tiene de la bondad y la grandeza asigna a su arte una posición central en otro sentido. A la nobleza, le corresponde también una representación magnífica. La lírica coral, de la que es maestro, con sus palabras, melodías y danzas de ejecutantes bellamente adornados, es para él y su círculo algo valioso y real, comparable a la pompa orgullosa de las competiciones. Al igual que Heráclito experimenta con conciencia despierta el sentido del mundo en la propia existencia, así también en las odas corales de Píndaro lo bello y lo bueno se vive en la conciencia iluminada y la representación festiva de su propio sentido. Promesa y realización coinciden. Por eso, el arte de Píndaro habla con tanta frecuencia e insistencia de sí mismo.

La poesía de Píndaro es un fragmento de la vida, sirve a la vida y se alimenta de la vida presente y pasada. Pero no piensa en aceptar la realidad como es y en reflejarla en su configuración actual. Su objeto ha sido

[135] Píndaro somete su propio oficio al juicio de la comunidad, en cuyo nombre habla.

[136] Es esta una variación del tema iniciado por Simónides (ver antes p. 305): «No con flores perfumadas y de colores, cogidas en frescas praderas, trenzo mis canciones como coronas perecederas y sin fruto...».

seleccionado con una crítica rigurosa y ha sido expuesto con un arte altamente especializado.

Nunca oímos en los versos de Píndaro hablar del duro trabajo por el pan cotidiano[137], ni del trabajo en general. Píndaro sí habla y celebra, con frecuencia, las grandes familias de comerciantes de Egina y los barcos de carga que viajan a todos los lugares del mundo (*Nem.* 5, 1 s.), pero ni una sola palabra dice de las mercancías que transportan ni de los negocios que se realizan. Píndaro conoce los mercados y, en ocasiones, describe los productos de las diferentes regiones griegas: una proporciona los mejores perros de caza, otra las mejores cabras de leche, y otras las armas más excelentes, o los carros de carreras, o los más artísticos carruajes de mulas[138] (Fr. 106); pero no atiende al valor comercial de esos objetos, sino a su calidad excepcional. Su poesía no desciende nunca a las realidades bajas de la vida diaria. Se mantiene en las alturas de la existencia y habla, por ejemplo, en un tono casi religioso, del ambiente alegre de una fiesta de cinco días en la que los príncipes y señores de la leyenda de los Argonautas «recolectaron las flores sagradas del placer de la vida» (*Pit.* 4, 131).

Los círculos ilustrados de aquel tiempo se entusiasmaron con la idea de la llamada *Historie,* es decir, el inventario empírico de todas las realidades accesibles (ver antes, p. 318). El arte exclusivista de Píndaro no se interesa por tales curiosidades y, a diferencia de Esquilo, no siente los vivos intereses geográficos de la época[139]. La causa de ello no era la ignorancia, puesto que el poeta, que había viajado mucho, conocía la geografía. Hace el elogio de muchas ciudades y países, aludiendo a sus rasgos más característicos, pero no da ninguna indicación en el sentido de la orientación espacial; no menciona nunca, por ejemplo, los puntos cardinales[140]. No describe ningún país ni pueblo de modo sistemático, como tampoco, a diferencia de Esquilo[141], habla de pueblos extraños que viven en los extremos del mundo, ni de costumbres o religiones exóticas[142].

La única excepción que encontramos es tan peculiar que confirma la regla. En el poema de fecha más antigua que conocemos (del 498), habla Píndaro de los hiperbóreos, el pueblo elegido de Apolo, y da de ellos un cuadro detallado (*Pit.* 10, 27):

137 La única excepción (*Ist.* 1, 47 s.) tiene un tono despectivo, como indica la grosera expresión γαστήρ. Su sentido parece ser: «Toda actividad tiende a buscar un beneficio; la mayoría de los hombres (πᾶς τις) lucha sólo por las simples necesidades vitales, y cuando logran calmar su hambre, tienen su premio (pastores y agricultores, pescadores y cazadores son ejemplos de ello porque su trabajo se dirige directamente a la búsqueda de alimento); muy distinto es el esfuerzo de los que en la competición o la guerra buscan la gloria; su ganancia es el más noble premio.»

138 Estos últimos los adjudica a Sicilia, y aún hoy es así; tal es la fuerza de la tradición.

139 Compárese, por ejemplo, la descripción de Píndaro del viaje de los Argonautas en *Pit.* 4 con la descripción de Esquilo de los viajes de Ío en *Prometeo* (707).

140 En este contexto es paradójico que Píndaro sea nuestro más antiguo testigo de la nueva teoría geográfica de la división tripartita de la tierra (*Pit.* 9, 8, ver antes p. 411 s., nota 34; Hecateo dividía la tierra en dos, ver p. 324). Evidentemente, para Píndaro la trinidad de las «raíces terrenas» no era un hecho geográfico.

141 Sobre Esquilo, ver Walther Kranz, *Stasimon,* Berlín, 1933, 71-108.

142 Sólo en el Fr. 203, en el que un determinado tipo de hipocresía se compara con una costumbre escita.

(Feliz el que ha obtenido victorias en los grandes juegos, y vive para ver el triunfo de su hijo en los píticos.)
Nunca podrá pisar el cielo de bronce,
pero, en el campo de las hazañas accesibles al hombre, ha realizado
el más largo viaje. Ni en barco ni a pie,
podrás hallar el camino maravilloso de los hiperbóreos;
por los que, en otro tiempo, Perseo, conductor de pueblos,
fue invitado a su mesa, en sus casas.
Cuando llegó, encontró una magnífica hecatombe de asnos.
Invariable se alegra Apolo
en sus fiestas y danzas, y se ríe por los chillidos insolentes de las bestias[143].
No están ausentes las Musas
de la vida de los hiperbóreos; doquiera resuenan coros de muchachas y el [sonido de liras y flautas.
Con laurel de oro, ciñen sus cabezas en fiestas alegres.
Ni la enfermedad, ni la vejez devastadora se encuentra
en esa santa raza. Lejos de las fatigas y las guerras,
viven libres
de la Némesis que acomete a los hombres en nombre del derecho[144].

Ese pueblo «más allá del viento del norte» (que es lo que significa «hiperbóreo») no habita propiamente en nuestro mundo, sino más allá de él, y las felicidades de que disfruta su «santa raza» (42) realizan la beatitud que nosotros, mortales terrenos, deseamos inútilmente. Así pues, las descripciones que hace Píndaro de la existencia y costumbres de los hiperbóreos no tiene nada que ver con la etnografía. Mucho menos el viaje hacia ellos está relacionado con la geografía. El poeta dice que ese viaje no puede hacerse ni en barco ni a pie; sólo Perseo, con ayuda de las maravillosas sandalias aladas, es capaz de encontrar el «camino milagroso». Es una expedición paralela a la ascensión al cielo de bronce[145]. Según la ideología empirista, es esto un retroceso frente al viejo Aristeas, que había recabado personalmente información en el alto norte, y localizado, con precisión, a los hiperbóreos (ver antes p. 235). Píndaro no piensa en términos de espacio físico, sino sólo en símbolos y su significado. Así también, para él, las «columnas de Hércules», es decir, los montes que, en el extremo occidental del mundo conocido, flanquean el estrecho de Gibraltar, son símbolo de la última felicidad alcanzable (*Olim.* 3,

[143] La lascivia insaciable (ὕβρις) de los asnos era proverbial. En Heródoto 4, 129, 2 gritan al copular; en Jenofonte *Anab.* 5, 8, 3 el autor dice que cuando el ejército entero ha pasado frío, hambre, sed, cansancio y presión del enemigo, habría tenido que ser τῶν ὄνωυ ὑβριστότερος, οἷς φασιν ὑπὸ τῆς ὕβρεως κόπον οὐκ ἐγγίγνεσθαι para apalear a un hombre sin motivo; en términos menos precisos, Plutarco, *Mor.* 363 c. Ver también Platón, Fedón 81 e.

[144] Υπέρδικος significa aquí, y sólo aquí, no ὑπὲρ δίκην, sino ὑπὲρ δίκης. Debemos postular una tal ὑπέρδικος a partir de ὑπερδικέω, formada como ἀδικέω de ἄδικος. Sobre *Nemesis* como plaga de la humanidad, ver Hesíodo, *Teog.* 223; los hiperbóreos están exentos porque no hacen nada injusto.

[145] El esquema mental del verso 22 y s. es éste: «Un triunfador encuentra la suerte; pero no puede llegar al cielo; pero llega al límite de lo que ganan los hombres; pero nadie encuentra el camino de los hiperbóreos, ni en barco ni a pie; habría que volar como Perseo, cuyo viaje imposible fue posible por milagro divino.» Una sucesiva pendulación de un enunciado a su contrario... va abriendo los nuevos temas.

44; *Ist.* 4, 12). Del mismo modo que la ficción del pueblo hiperbóreo, las realidades geográficas son un concepto auxiliar para la representación de los valores. En otro lugar, utiliza Píndaro metafóricamente dos nombres de río. En el frío nordeste, hacia donde de buena gana escaparíamos en verano, es Fasis el *non plus ultra* del viaje en barco, y, en el cálido sur, que añoramos en invierno, está el Nilo. Con fino humor, alaba Píndaro a un príncipe de este modo (Ist. 2, 39):

> ... Nunca el soplo del viento / le obligó a rizar velas en torno a su mesa hospitalaria; / sino que en verano desplegaba sus velas hacia Fasis / y en invierno hacia el Nilo.

La imagen del «viento» de la popularidad que la noble liberalidad atrae a las propias velas, ya nos es conocida[146]; ahora se aplica de nuevo. El «viento» de la popularidad empieza a soplar demasiado fuerte, y los visitantes acuden en masa, pero Jenócrates no piensa en plegar las «velas» de su hospitalidad.

Del mismo modo que Píndaro ignora la geografía y las relaciones espaciales, a no ser que tengan otra significación (como, por ejemplo, la vecindad), también descuida la cronología. Su exposición salta, sin más, de un momento temporal a otro y, en una secuencia coherente de sucesos, va hacia adelante o hacia atrás, cambiando constantemente de dirección[147]. Hace aparecer otras conexiones importantes, pero nuestro sentido habitual del tiempo queda maltratado.

El empirista se regocija con lo individual y único. Para Píndaro, en cambio, el caso concreto es sólo prueba y ejemplo. Sólo se ocupa de las competiciones por su significación y raras veces da detalles concretos del desarrollo de un acontecimiento determinado. Los vencedores que celebra también quedan sin individualizar[148].

El detalle sensorial en las descripciones que acostumbra el jonio Baquílides apenas tiene lugar en Píndaro. La forma, el color y el movimiento, la luz, la oscuridad, el sonido y el olor, los objetos, escenarios, y otros elementos semejantes sólo en contadas ocasiones aparecen, pero, cuando lo hacen, su efecto es poderoso. He aquí dos ejemplos tomados del mismo poema. En una oda a un vencedor de Rodas, Píndaro habla de la leyenda de Tlepólemo. Tlepólemo, con ocasión de un homicidio, había sufrido la desgracia del destierro; pero, al final, su acción se trocó en buena suerte, pues acabó siendo fundador de una próspera colonia en Rodas. La idea de la felicidad en la desgracia la expresa el poeta por medio de máximas (*Olim.* 7, 24):

> Errores sin número
> cercan la mente humana; no tiene medios
> de saber qué será lo mejor, ahora y al final.

[146] En *Pit.* 1, 90 s.(antes p. 429). Ver también p. 408, nota 26.

[147] Ver, por ejemplo, la historia de Cirene, antes p. 415, 417, así como *Gött. Gel. Anz.* 1922, p. 174 s.

[148] Sólo una vez dice Píndaro de un vencedor en el pancracio que es pequeño e insignificante pero poderoso luchador (*Ist.* 4, 49 s.).

Al hermano bastardo de Alcmena
mató una vez, airado, el fundador de esta patria,
con un golpe de dura madera de olivo,
cuando Licimnio volvía a Tirinte desde Midea.
Trastornos del espíritu afectan muchas veces al más sabio.
Y fue al dios, a consultar al oráculo.

Píndaro habla aquí, en parte, de modo general y con símbolos vagos, y, en parte, en el estilo de la seca narración de un cronista. Sólo un objeto aparece con estremecedora concreción sobre un fondo vacío: el instrumento del homicidio[149]. La historia continúa de manera que la intervención de Apolo proporciona un final feliz[150]. Apolo manda a Tlepólemo ir a Rodas. El oráculo no señala el nombre de la isla, pero la describe como el lugar en el que, según una antigua leyenda, Atenea, la diosa de la guerra, nació de la cabeza de su padre. Hefesto, el dios artesano, ayudó al nacimiento abriendo el casco de Zeus. De nuevo, hay un golpe, pero trae vida en lugar de muerte. En el texto de Píndaro (*Olim.* 7, 33), Tlepólemo es enviado

al territorio que el mar rodea,
donde, una vez, el rey de los dioses inundó la ciudad con nieve dorada,
cuando, gracias al arte de Hefesto
y al golpe broncíneo[151] de su hacha, saltó de la cabeza de su padre
Atenea, gritando fuerte el grito de guerra,
y el temor a ella llenó el cielo y la madre tierra.

Esta vez, la escena[152] se describe con todo detalle, pero sólo porque lo justifica la grandeza del suceso.

En general, Píndaro no apela a la fantasía de los sentidos, sino al espíritu que comprende y valora. Incluso entonces, las formas naturales de la intuición, el espacio y el tiempo, son descuidadas, como, en general, se ignoran las cosas sin dignidad ni significado. Los fenómenos quedan igualmente desnaturalizados, y los datos empíricos sirven sólo como material para elaborar los contenidos valiosos. En lugar de nombrar a las cosas por su nombre, Píndaro prefiere hablar de su «flor», de su «cumbre», de su «floración» (ἄωτος, ἀκμά, ἄνθος), o palabras parecidas, que traduzcan su expresión transfiguradora.

Otra peculiaridad del lenguaje de Píndaro merece, en este contexto, nuestra atención. En su manera de pensar, muy semejante a la de Platón, juega un papel especial el hecho de que alguien recibe, adquiere o posee una cualidad, se distingue por un valor, o sufre la falta de él. La indeterminación de la

149 De modo semejante en *Nem.* 11, 32 s.; ver luego p. 573, nota 18.

150 El movimiento es un juego de respuestas: «El hombre está atrapado por el error; no encuentra el camino» (24 s.). «El hombre está desorientado por el error; Telepólemo encuentra el camino correcto por un dios» (30 s.). «Al principio» (20) y «al final» (26) también se contraponen. Con θάλαμοι Μιδέας se alude a la ciudad de Midea (*Gött. Gel. Anz.* 1922, 196, nota 5).

151 χαλκελάτῳ πελέκει ha de entenderse en el sentido de que «el bronce del hacha penetra en el cráneo», ver *Od.* 22, 295.

152 Sobre el hábito de Píndaro de limitarse a escenas aisladas y estáticas, ver antes p. 416, nota 43. La escena del nacimiento de Atenea fue representado con frecuencia en el arte plástico.

«participación» platónica que media entre una cualidad en tanto que Idea y el eventual portador de la cualidad, encuentra su contrapartida primitiva en la deliberada vaguedad de una larga serie de términos que expresan contacto: una familia «se une» (ἔμειχθεν) con ocho coronas de victoria (*Nem.* 2, 22), y un vencedor merece «mezclarse» con el elogio de sus conciudadanos (*Ist.* 3, 3); canciones agradables «están familiarizadas» con Hierón (*Olim.* 6, 97), una casa «está familiarizada» con fiestas y canciones (*Ist.* 2, 30), y Libia «esta familiarizada» con los animales salvajes (*Pit.* 9, 58); los enfermos son «compañeros de lesiones que prosperan por sí mismas» (*Pit.* 3, 47); y otras muchas expresiones semejantes[153].

La doctrina de los valores proporciona cierta sistematización a las ideas de Píndaro sobre el mundo y la vida. Al menos su ética se aproxima a un sistema; pero la creencia en el abismo que separa los hombres de los dioses, con las conclusiones que de ahí se derivan, impone un contrasistema: el hombre que se esfuerza por ascender a las alturas divinas es, una y otra vez, rebajado a la tierra. A ello, se añaden otras verdades más específicas, que tienen su propia validez. Pese a todo, para Píndaro, la realidad está esencialmente conectada. Las conexiones tienen lugar mediante gran número de relaciones concretas, de todo tipo, y diferente orientación, y la demostración de esas relaciones es uno de sus recursos artísticos, que nos ayuda a comprender algunas de sus peculiaridades.

El poeta investiga las conexiones que existen entre los valores (o contravalores) y sus manifestaciones en la vida, así como entre los «poderes» y sus efectos en determinados casos. Va tejiendo una red de relaciones entre lo más actual y el pasado venerable, y entre un suceso del presente o el pasado y una regla general para la que puede servir de ejemplo. La religión afecta a todo, como le corresponde, y la poesía, en cuanto poder universal de mediación, se ocupa de todo. Relaciones transversales unen un valor con otro y un fragmento de la realidad con otro. Una red de relaciones conecta los poderes con los dioses y con los valores, etc. Para dar cuenta de esta plenitud de relaciones, «va volando siempre a nuevos objetos» (*Pit.* 10, 53 s.). El vuelo errático de la poesía de Píndaro, de un tema a otro, ilustra, con su ejemplo, cómo en el mundo de los valores hasta lo más lejano está conectado mediante relaciones válidas[154]. Esta red de relaciones, fina pero potente, liga los elementos dispares de sus canciones en una unidad sobre la que la luz de «Theia» vierte su brillo. Esta es la respuesta a la cuestión de la conexión interna de los poemas de Píndaro que planteamos al principio.

Hemos intentado reducir las características del arte de Píndaro a algunos pensamientos y tendencias subyacentes. Pero ni la belleza y gracia de su poesía, ni su fuerza y grandeza se dejan explicar conceptualmente. Por lo cual, volvamos, para terminar, a sus poemas, a los últimos que tenemos de él.

153 Ver antes p. 410, nota 31.

154 Las relaciones no son siempre claras, pues Píndaro justifica sus cambios aparentemente abruptos sólo con insinuaciones. Pero los nexos que faltan en un lugar pueden completarse con elementos de otro. Los procesos se repiten, en cada caso con una forma diferente. Un principio de su arte es la inagotable variación de unos pocos tipos con los que el oyente está tan familiarizado que los reconoce en cada nueva configuración.

Cuando Píndaro escribió la canción de Tea, tenía aproximadamente cuarenta años. Siguió escribiendo otros treinta años. La fuerza de su arte no sufrió, al final, merma alguna, sino que se incrementó,

El último epinicio fechado lo escribió Píndaro en el año 446, para un muchacho de Egina, que había ganado en los juegos píticos una victoria como luchador. A los hombres y jóvenes de la isla dórica de Egina, ha dedicado Píndaro alguno de sus más bellos versos y de sus más profundos pensamientos[155]. ¿Qué tenía que decir nuestro anciano a los de Egina y al mundo cuando, por última vez, tuvo que cantar la gloria de un triunfador en el contexto de su cuadro de valores? (*Pit.* 8, 1):

¡Paz amistosa, hija de la justicia,
que sirve de ornato a las ciudades!
Tú, que tienes las llaves decisivas
en las deliberaciones y en las guerras:
¡recibe el honor *(timé)* de Aristómenes por su triunfo pítico!
Pues sabes, por igual, dar y recibir lo agradable
con la seguridad de una elección precisa *(kairós)*,

así como cuando un acre rencor
llena el corazón de un hombre,
rauda te opones a la hostilidad[156],
y, con fuerza poderosa, arrojas al polvo
su desmesura. Aprendió Porfirión esta enseñanza[157]
cuando te provocó indebidamente. La mejor ganancia
se obtiene de quien la da de buen grado,

mas la violencia, incluso al altanero, derriba con el tiempo.
El cilicio Tifón, de cien cabezas, no pudo evitarlo,
ni tampoco el rey de los gigantes,
y fueron dominados por el rayo
y las flechas de Apolo, quien amistosamente
ha recibido al hijo de Jenarces (Aristómenes), coronado en Delfos
con hojas del Parnaso y cantos dóricos.

Esta es la primera tríada de la oda. Al principio y al final se anuncia, a los contemporáneos y a la posteridad, que Aristómenes, hijo de Jenarces, ha sido recibido graciosamente por el dios délfico en los juegos píticos (ha obtenido la victoria) y que vuelve procesionalmente a su patria Egina, a los sones de la

[155] A Egina fueron dedicadas las odas que empiezan: «No soy un fundidor» (antes p. 402), «Uno y el mismo es el origen de dioses y de hombres» (p. 439), «Ilitía, que te sientas con las Moiras pensativas»» (p. 448), «Hora sublime, anunciadora» (p. 448) y «Madre del Sol, Tea plurinombrada» (p. 450).

[156] Κράτος es casi siempre, y normalmente en Píndaro, «superioridad» y «fuerza victoriosa». En consecuencia, leo (aunque con dudas) δυσμενέσιν según el pasaje paralelo *Peán* 2, 21, donde ἐχθροῖσι es dativo de τραχὺς ὑπαντιάζει.

[157] Traduzco como si estuviera τὸ καί σε; τὰν οὐδὲ es incomprensible.

canción dórica de Píndaro[158]. Las palabras de la introducción solicitan que la ciudad reciba amistosamente al triunfador[159].

Pero no se interpela a la ciudad de Egina con su nombre y en cuanto tal, sino que el poeta se dirige al espíritu que domina a los ciudadanos, un espíritu de «paz amistosa», y la tríada celebra a la Paz como a un «poder»[160]. Con ello, se alude a la conciliación harmoniosa, en contraste con las odiosas luchas partidistas[161]. La harmonía es el «adorno» y prosperidad del estado, y tiene «las llaves decisivas», porque sólo un gobierno con unidad posee verdadera autoridad. Su autoridad no se basa en el poder sino en el derecho, pues ella misma es «hija» del derecho. Además, la suave harmonía tiene «un *kairós* infalible», es decir: con fino tacto y sentimiento seguro por lo adecuado en cada caso, acierta siempre con lo que es bien recibido por todos los interesados[162]. Pero su juicio es igualmente seguro cuando es necesario reprimir por la fuerza a un rebelde recalcitrante[163]. La naturaleza de la Paz se despliega, así, en Píndaro, de modo heraclíteo, buscando su complemento. Siendo suave por naturaleza, pueden ser también airada, si no puede imponerse de otro modo; la paz trae paz por la guerra. Como ejemplos míticos, valen Porfirión y Tifón, dos monstruos que, en los tiempos primigenios, se alzaron contra los dioses. La provocación desmesurada de Porfirión hace aparecer, según la legalidad arcaica, a su opuesto, la harmonía amistosa. De nuevo, el péndulo oscila hacia el extremo de la violencia que hace que los malhechores sucumban con la fuerza de sus propias armas. Esto se muestra en el caso de Tifón a quien Zeus, con su rayo, y Apolo, con sus flechas, vencieron. Y, finalmente, el belicoso Apolo se transforma en el dios benevolente que hace que Aristómenes de Egina venza en los juegos píticos[164].

158 Sobre la expresión «graciosa recepción» con el sentido de «obtención de victoria», ver Baquílides, 11, 15; también en Píndaro, *Ist.* 2, 18. La coronación es consecuencia de la gracia de Apolo, como en *Olim.* 7, 30 el poblamiento de Rodas es consecuencia de un homicidio, y, en ambos casos causa y efecto aparecen en la misma frase. «El (ahora) homenajeado encontró gracia en Pito». «El (posterior) fundador de Rodas *mató a su tío*». Es una construcción relativamente normal; como cuando se dice: «El *papa* León XIII *nació* en el año 1810».

159 Ver *Olim.* 5, 1 s.; *Pit.* 9, 73 s.; *Nem.* 4, 11 s.

160 En el periodo helenístico fue corriente representar una ciudad como un «poder», de hecho como el poder de la *Tyche.* Con ello se simbolizaba que la prosperidad de los miembros de la comunidad dependía de las vicisitudes de la ciudad en el juego inseguro de la grande y pequeña política. Sobre la equiparación de ciudad y *Tyche,* Píndaro da un modelo en *Olim.* 12 (ver antes p. 409).

161 Ver Fr. 109: «La comunidad del estado debe establecerse con tiempo bonancible, buscando la brillante luz de la tranquilidad, arrancando del corazón el partidismo vengativo, que trae pobreza y es odiosa nodriza de jóvenes» (la lucha destructiva de partidos destruye la juventud, mientras que la paz, según Hesíodo, *TD,* 228, es «una buena nodriza de jóvenes»).

162 En *Olim.* 8, 22 s. se elogia a Egina porque allí *Themis* (la norma del derecho y la costumbre) es honrada especialmente; «pues en asunto susceptible de múltiples direcciones, decidir con visión recta, sin apartarse del *Kairós,* es empresa difícil». Aquí *Kairós* puede traducirse por «medida adecuada».

163 Que *Kairós* ha de ser introducido en la antístrofa, no por razones gramaticales, sino por el sentido, se ve por un lugar paralelo: *Peán* 2, 30-34: «Si alguien, en defensa de sus amigos, se enfrenta con rudeza a los enemigos, su esfuerzo produce la paz, si actúa con *Kairós* (con elección acertada)».

164 Ver antes p. 427 y nota 62.

Pasamos por alto las tríadas centrales. La quinta y última vuelve al triunfo del muchacho Aristómenes en la lucha, el motivo de la oda (*Pit.* 8, 81):

> Desde arriba, sobre cuatro cuerpos,
> para hacerles daño, te arrojaste.
> La decisión de los juegos píticos no fue para ellos,
> como para ti, un feliz regreso a casa;
> ni las dulces risas los rodearon cuando volvieron
> a sus madres; por las callejas, evitando a sus enemigos,
> van de hurtadillas, heridos por el mordisco de la desgracia.
>
> Pero al que, recientemente, cayó buena fortuna,
> vuela con la mayor felicidad
> y confianza, con las alas
> de sus méritos *(aretai)*, y la mente
> puesta en cosas mejores que la riqueza. En poco tiempo,
> florecen nuestras mortales alegrías. Aunque, del mismo modo, se derrumban
> si cambia o titubea el pensamiento.
>
> Criaturas efímeras: ¿qué sois y qué no sois? El hombre es una sombra
> en sueños. Pero, cuando llega el don divino de la gloria,
> un resplandor radiante y una existencia feliz cubre a los hombres.
> Querida madre Egina, protege a esta ciudad
> en su libre carrera, en compañía de Zeus y el poderoso Éaco,
> de Péleo y el valiente Telamón, y de Aquiles.

También esta última tríada avanza en el juego de contraposiciones, y, en este caso, con una dinámica grandiosa. La estrofa arroja una viva luz sobre el orgullo desplegado en la procesión que recibe al triunfador, en poderoso contraste con la vergüenza y humillación con la que los derrotados se arrastran a sus casas[165]. Nunca Píndaro había celebrado una victoria de modo tan cruel[166]; se siente en su poesía la dureza y amargura de la vejez. La antístrofa aporta consideraciones más generales. Con el estilo tajante de un Arquíloco[167], contrapone Píndaro la alegría y el tormento, cuyo rápido cambio es el destino de los hombres apasionados y ambiciosos, pues los demás no cuentan para Píndaro. Un triunfo reciente los lleva con una felicidad que transforma sus sentimientos en seguridad quimérica. Pero luego su pensamiento se torna en su contrario, y se hunden en pusilanimidad acobardada y triste[168]. Un axioma de

[165] La referencia a los «enemigos» se explica por la hostilidad de los diferentes bandos, como nos informa Teognis; la paz que Píndaro elogia en Egina es difícil de encontrar en otras comunidades. En *Pit.* 9, 93 s. (antes p. 414 s.) se pide a los enemigos del vencedor que olviden su rencor y se unan a la celebración.

[166] *Olim.* 8, 67 s. es idéntica en la idea, pero menos directa en la descripción («él, con el apoyo del Daimon, pero sin carecer de valor, sobre los cuerpos de cuatro muchachos decargó la amargura del regreso, la deshonra de los comentarios y el camino escondido»). Esta oda olímpica es catorce años anterior a la pítica, y también dedicada a uno de Egina.

[167] Ver Arquíloco Fr. 67 (antes p. 146)), donde también encontramos el contraste entre el regocijo público del vencedor y la vergüenza encogida del derrotado.

[168] Sobre los «cambios» de la humana γνώμα, ver Fr. 214; que la γνώμα sea de los dioses es poco verosímil por el texto y el contexto. Sobre el exceso de confianza y la pusilanimidad, ver

la Grecia arcaica era que un cambio en las circunstancias imprime un carácter radicalmente nuevo en el hombre. Al comienzo de ese periodo, un épico tardío y un lírico como Arquíloco habían establecido la fórmula según la cual nuestro pensamiento y sentimiento se iguala al día que Zeus nos envía (Fr. 68)[169].

El épodo comienza abruptamente con la expresión que resume esa concepción: «criaturas efímeras». Cambiamos con el cambio del día. No somos reales, porque no hay nada que no pudiéramos, alguna vez, llegar a ser: ¿qué somos y qué no somos?». Como no tenemos una sustancia firme y durable, sólo somos sombras soñadas, o soñadoras[170]. Es lo que dice Píndaro en un verso cuya intensidad concisa no tiene igual ni en el propio Píndaro. Luego se dirige de nuevo a sus oyentes, cambiando bruscamente a la alegría resplandeciente y la felicidad que un día divino y favorable nos puede proporcionar, un día como éste que ha ocurrido al muchacho Aristómenes y al pueblo de Egina[171] Luego sigue una expresión de alegría en la forma regular del «conjuro», un deseo piadoso por la prosperidad del país: «¡Quiera la madre Egina, animada del espíritu de concordia y harmonía, y quiera Zeus mismo, su esposo, con los heroicos hijos y nietos de ambos, mantener la libertad de la isla!». La plegaria de Píndaro no se cumplió, pues, quince años después, perdió la comunidad egineta no sólo los últimos restos de su libertad, sino su misma existencia, ante la potencia del gran vecino, Atenas. Pero eso no lo vivió Píndaro.

No hay rastros en este poema tardío de placidez serena. Pensamientos y sentimientos fluyen con fuerza elemental y el contraste entre luces y sombras es más brusco, si cabe. Rudeza semejante posee una breve canción del mismo año. Fue escrita para ser ejecutada en una ceremonia oficial de una comunidad de una provincia. En la pequeña isla de Tenedos, asume sus funciones, por un año, el nuevo gobierno. A su cabeza, está el «prítano» Aristágoras, hombre todavía joven, de una familia patricia. Las fiestas que abren el año incluyen sacrificios, plegarias, la representación de una oda coral y un ágape en el *Pritaneo,* donde está el hogar *(hestia)* de la comunidad. Según costumbre inmemorial, al igual que en las casas privadas, Hestia, la diosa del hogar, recibe, en la casa comunitaria, la primera ofrenda. Píndaro empieza con una invocación (*Nem,* 11):

> Hestia, hija de Rea, bajo cuya protección están los pritaneos,
> hermana del supremo Zeus y de Hera, que comparte el trono,
> acoge, bondadosa, a Aristágoras en tu morada,
> y a sus hermanos en el cargo, en torno a su brillante cetro,
> que, piadosos, se ocupan del bienestar de Ténedo,

Nem. 11, 29-32 (luego p. 464); sobre ἐλπίς en el sentido de esperanza ilusoria, ver por ejemplo F. M. Cornford, *Thucydides Mythistoricus* (1987), 167 s.

[169] Ver antes p. 149 s.

[170] La conclusión de la irrealidad de lo sometido al cambio fue desarrollada hasta el final por su contemporáneo Parménides. Según él, los fenómenos, y el hombre con ellos, es sólo fantasmal (ver antes p. 333 s.).

[171] Píndaro no quiere saber de ningún consuelo por la básica precariedad humana si no es el ímpetu placentero mientras dura. No busca interferir en los afectos extremos de elevación y hundimiento, mientras que Arquíloco en el fragmento antes aludido (nota 167) recomienda la moderación: Fr. 67 «no te alegres ni te turbes demasiado».

y te honran con libaciones antes que a los demás dioses,
con aromas de incienso y cantos con liras,
mientras cumplen las normas de Zeus hospitalario
en mesas perennes. ¡Que con reconocimiento cumpla
doce meses de trabajo con íntegro corazón!

De entre los hombres, alabo la fortuna de su padre Hagesilao,
y la belleza y valor innato de Aristágoras.
Mas quien goza de abundancia y aventaja en belleza
a los otros, y demuestra su fuerza en los certámenes,
ha de pensar que los miembros que le cubren son mortales
y que, al final, lo vestirá la tierra.

[2.ª *Tríada*] Deben los ciudadanos alabarle con buenas palabras
y adornarle con sonidos melifluos de bellas canciones.
Dieciséis grandes victorias en los juegos vecinos
han coronado a Aristágoras y su patria
con nombre glorioso en la lucha y el difícil pancracio.

Sin embargo, las esperanzas vacilantes de sus padres
impidieron que las fuerzas del muchacho se probaran en Pitón y Olimpia.
Juro que es mi pensamiento que hubiera vuelto
de la fuente Castalia y la colina arbolada de Crono
con gloria mayor que sus competidores;

y habría celebrado, en un cortejo, la cuatrienal
fiesta de Hércules, con el cabello con ramas de púrpura.
Pero, a muchos mortales, un vano orgullo
aparta de la fortuna, y el menosprecio de su fuerza
impide, a otros, la gloria que les toca,
cuando un ánimo cobarde tira hacia atrás del brazo[172].

[3.ª *Tríada*] Hubiera sido fácil adivinar la antigua sangre espartana
de Pisandro, quien vino desde Amidas con Orestes,
conduciendo el ejército de bronce de los Eolios,
mezclada con la de Melánipo, tebano,
su antepasado materno. Pero las virtudes recibidas

presentan su fuerza de modo alterno en las generaciones.
Ni las negras tierras regalan su fruto
en todos los tiempos, ni los árboles
muestran brotes fragantes, con igual riqueza, siempre,
sino por turno. La misma regla utiliza el destino
con los hombres, aunque Zeus no ofrece
ninguna señal clara. Pero nos arrojamos orgullosos

[172] La amargura irónica de lo que sucede —la automutilación de la existencia humana— se concreta en el lenguaje de Píndaro, metafóricamente, en una imagen física dura: «tirar hacia atrás del brazo». También ahora una imagen escueta aparece en medio de un pasaje sobrio (ver antes p. 457 sobre *Olim.* 7, 28 s.); las expresiones concretas más próximas, antes y después, están a distancia considerable y en otros contextos (V. 28, el adorno del cabello del vencedor y V. 35, «con armas de bronce»).

y planeamos muchas acciones; porque la insolente esperanza
ata a su yugo nuestro cuerpo, y la fuente de la previsión
es inalcanzable. Ha de ser moderada la ganancia perseguida,
pues el deseo insaciable alimenta la locura.

La forma de esta oda es única. El lenguaje es más sencillo que en otras ocasiones, la construcción de las frases es de una gradación y regularidad no corriente en Píndaro, y las tres tríadas acaban con el mismo movimiento hacia una profundidad grave y sombría[173]. Ningún otro poema tiene una estructura tan exacta y consecuente, como si, en esta ocasión, Píndaro se hubiese sentido tocado por el nuevo espíritu clásico. Pero esto tiene lugar en la forma, no en el contenido.

Las primeras estrofas y antístrofas se dirigen a una diosa; el épodo busca «entre los hombres» el objeto de su elogio. La felicitación al padre de Aristágoras y a los mismos prítanos[174] acaba con una advertencia formulada en la proposición antecedente así: «si a alguien se le conceden dones tan abundantes...». En el consecuente esperaríamos leer, según otras construcciones paralelas[175], algo así: «no debería desear más, pues ha alcanzado la plenitud de lo humano; lo demás está reservado a los dioses». No estamos preparados para leer el cambio cruel y el contraste tan duro y cortante con el que acaba la tríada.

La segunda tríada comienza, otra vez, con tono festivo. Se invita a los ciudadanos reunidos a unirse a la canción de Píndaro en elogio de Aristágoras. El poeta puede mencionar numerosas victorias en competiciones, pero se trata de concursos locales, menores. Sus padres no le han dejado acudir a los juegos panhelénicos, porque no confiaban en su triunfo. Píndaro asegura, bajo juramento, que estaban en un error. Equivocaciones de este tipo son tan frecuentes en la vida humana como sus opuestas. A partir de este momento, dominan en el poema las ideas de confianza excesiva y paralizadora desconfianza en las posibilidades importantes y su incierta realización; el atractivo de lo imposible y el deseo inextinguible.

Al comienzo de la tercera tríada, celebra Píndaro a Aristágoras como descendiente de figuras legendarias y portador de una herencia gloriosa. Pero (así se indica) no se puede saber en qué generación ni en qué individuo se manifestará la sangre noble, pues es ley terrena que, con frecuencia, las mejores disposiciones permanezcan latentes. No hay posibilidad de predicción, pues la capacidad de juicio previo y previsión correcta les ha sido negada a los hombres. Sin embargo, nos complacemos con esperanzas y planes atrevidos[176].

[173] En la representación, cuando el significado y la melodía del lenguaje eran subrayados por la música de las tríadas y el simbolismo de la danza y los gestos, el efecto debía ser sobrecogedor.

[174] Gramaticalmente, el objeto de la felicitación es, primero, el padre, después, las buenas cualidades del hijo. Esta peculiar construcción aparece de modo idéntico (prescindiendo del orden) en Herodoto 1, 31, 1: Ἀργεῖοι μὲν περισράντες ἐμακάριζον ρῶν νεηνιέων τὴν ῥώμην, αἱ δὲ Ἀργεῖαι τὴν μητέρα αὐτῶν, οἵων τέκνων ἐκύρησε.

[175] *Ist.* 5, 14 a.; *Nem.* 9, 46 s.; *Olim.* 3, 42 s., etc.

[176] No se entiende bien por qué en el V. 45 y s. habla Píndaro del «cuerpo». La imagen de las ataduras es usada por él a veces en sentido de coerción en general, no sólo estática sino también dinámica (*Pit.* , 71; 3, 54; ver también la atadura a la rueda que gira en *Pit.* 2, 40).

Nuestros deseos y ambiciones son semejantes a las de los dioses, aunque no disponemos de conocimiento y voluntad divinas. Pensamientos parecidos habían sido formulados anteriormente por Píndaro[177], y también el viejo Simónides de Amorgos había dicho cosas semejantes en su sobrio lenguaje (ver antes p. 197). Pero lo nuevo es la sorprendente intensificación trágica del final: «Debemos moderarnos, pues el deseo incontrolado de lo inalcanzable es un fuego aniquilador»[178]. El anciano poeta acaba su sombría oda hablando de la pasión que consume.

Aunque formulada en términos generales, esta declaración final tiene resonancias personales. Cuando Píndaro ensalzaba la belleza del joven Prítano, pudo también haber pensado en el hermano de Aristágoras, el joven Teóxeno[179]. Al igual que Íbico, Píndaro, en sus años últimos, fue receptivo a los encantos de los muchachos nobles. Los pensamientos con los que acaba la oda nemea undécima enlazan con el comienzo de un poema dedicado a Teóxeno de Ténedo (Fr. 123):

> Sólo en la ocasión debida (καιρός), oh alma mía, hay que coger las flores de
> [los deseos apasionados, según la edad[180];
> pero quien ha visto el resplandor de los ojos de Teóxeno
> y no se consume de deseo es que tiene un negro corazón forjado en hierro o
> [acero
>
> en llama fría. Abandonado por Afrodita, de bellos párpados,
> o el dinero lo corroe, o es siervo del descaro femenino[181].
> Pero yo, gracias a la diosa, me derrito como cera de abejas sagradas
>
> por la mordedura del calor, cuando miro
> los cuerpos frescos de los muchachos. ¡También Peitho (Persuasión)
> ha puesto con Charis (Gracia) su morada en Ténedo, agraciando al hijo de
> [Hagesilao (Teóxeno).

Se cuenta que fue en Argos, en el gimnasio, entre jóvenes que allí ejercitaban sus cuerpos, con la cabeza en las rodillas de ese mismo Teóxeno de Ténedo, como Píndaro expiró tranquilamente. La leyenda que nos ha transmitido la tradición acaba con las palabras: «no sólo fue un genial poeta, sino que también fue amado por los dioses»[182].

177 *Nem.* 6, 1-12 contiene las mismas ideas, incluyendo la referencia a la periódica esterilidad del campo (ver antes p. 439 s.). Otro lugar paralelo, sorprendentemente exacto, de la parte final de *Nem.* 11 está en Estobeo 4, 36, 66 (4, 2, p. 845 Hense), en el fragmento de un desconocido «Hermóloco».

178 *Quod non licet, acrius urit* en la fórmula de Ovidio (*Am.* 2, 19, 3); la frase se había hecho sin duda proverbial. La última frase de la oda de Píndaro ha sido frecuentemente malentendida.

179 Sobre el contexto general, ver Wilamowitz, *Píndaros,* p. 430.

180 Sobre la significación de *Kairós* y las edades de la vida en este contexto, ver antes p. 440, nota 102.

181 La interpretación de la oración no es segura; falta una palabra en la transmisión, forzada por la repetición de ψυχρά(ν) del verso 4. Sobre la valoración escasa del amor al otro sexo, ver antes p. 175 s.

182 Ver Suda s. v. Πίνδαρος; Valerio Max, 9, 12 ext. 7, y *Vita,* p. 21 Drachmann.

IX

Retrospectiva y Prospectiva

Píndaro murió en torno al año 445, tras un periodo creador de, al menos, cincuenta y dos años. El arte que ejercitó con maestría inigualable no encontró sucesor de envergadura semejante, pues el tiempo de la lírica coral, como forma poética dominante, había pasado[1]. Pero fue algo más que un género literario lo que terminó con su muerte: fue una época entera la que enmudeció cuando sus labios se cerraron. La época arcaica griega tuvo en él su último héroe y, también, su consumación.

El arte arcaico alcanzó en la poesía de Píndaro su última y más alta cumbre. Lo tardoarcaico se caracteriza por la sutileza y complejidad de la forma, así como por la ostentación voluptuosa de lo artístico en la obra de arte. La madurez de lo arcaico se exhibe en la magnificencia del lenguaje y en pensamientos ricamente elaborados y finamente adornados. También es auténticamente arcaico el curso movido de los poemas. La apertura es brusca y decidida; luego, siguen cambios constantes de ritmo: contemplación tranquila, impulso atormentado, paso vigoroso, con nuevas perspectivas en cada caso. El discurso va zigzagueando, sometido a la atracción y repulsión de los opuestos; caminos circulares que terminan en el punto en que se iniciaron, o bien, de un salto se alcanza una meta lejana. La ley fundamental de estas canciones no es la clásica de la solidez y unidad arquitectónicas, sino la arcaica del movimiento fluido y del desarrollo sucesivo de diversas figuras estilísticas. En Píndaro, este juego formal es portador de importantes contenidos; el curso cambiante refleja el progreso y realización de los pensamientos; los hace enlazarse según su sentido, conectándolos unos con otros o volviéndolos sobre sí mismos. Pero lo más grandioso y personal de la poesía de Píndaro es de naturaleza espiritual: su dignidad, unas veces seria y otras serena; su brusquedad intencionada y, en ocasiones, pesadamente dulce; y su fuerza titánica, a veces contenida, pero siempre perceptible.

De esta manera, el final del periodo arcaico produjo un fenómeno literario que, estando ya condenado al ocaso, se caracteriza por la fuerza y magnificencia del estilo, seguro de sí mismo, claro y puro. Pues, de manera diferente a la de su contemporáneo, el ático Esquilo, fue Píndaro un hombre claramente arcaico. No tomó parte alguna en los movimientos espirituales que empezaron a animar poderosamente, durante su vida, la historia de su tiempo. No simpatizó con las especulaciones teóricas de los cosmólogos, ni se interesó por los movimientos ilustrados que buscaron una racionalización de la concepción del mundo desde presupuestos empiristas. La crítica minuciosa y reduccionista era algo absolutamente ajeno a su alma; lo que no era digno de admiración quedaba ignorado. Piadoso y respetuoso con la tradición, se sintió portavoz de

[1] Sobre la pérdida del interés por la poesía de Píndaro y la lírica coral en general en el público ateniense de finales del siglo quinto, ver Jean Irigoin, *Hist. du texte de Pindare* (París, 1952), p. 12 s.

la comunidad, dando testimonio del saber y querer de una época que acababa con él.

No es raro en la historia que un determinado movimiento, al llegar a su fase final, se vuelva, en algunos aspectos, a posiciones totalmente contrarias a las de su comienzo. Arquíloco colaboró en la introducción del modo arcaico de expresión y abrió el paso a la lírica mediante el cambio revolucionario a favor de la realidad firme de los datos primeros e inmediatos. Con rigor brutal, se hizo del «yo», el «aquí» y el «ahora», el compendio de toda la existencia. Pero Píndaro sustituye el «yo» por el «se» de la sociedad, y lo único y pasajero le sirve sólo como ejemplo de lo intemporal y general. Píndaro selecciona, interpreta, reordena, transfigura y glorifica; pero abomina del «vituperador» y rencoroso Arquíloco (*Pít.* 2, 55). Si, al principio, la realidad, empezando por los objetos, había sido sancionada por principio en toda su rudeza, ahora, también por principio, empezando por su apariencia física, es desnaturalizada y espiritualizada. De modo paralelo, tiene lugar la transformación del modo directo, sencillo e intencionadamente ingenuo del discurso, al modo explícitamente indirecto y complicado. En este aspecto, ha habido, en esa época, un recorrido entero de la gama de un extremo al opuesto. Se ha llegado al final, y no se puede seguir. Desde la región a la que Píndaro había subido, desde esas alturas con su aire fino y la ardiente luz que arroja sobre las cosas el valor de los valores, ya no hay caminos hacia nuevas moradas. Los tiempos siguientes no arrancaron de ese punto, sino de una posición más cercana a la tierra. Se estableció ese nuevo punto de partida con un pensamiento sobrio que, ya hacía tiempo, había sido preparado por hombres como Jenófanes y Simónides. La investigación empírica amplió el horizonte espiritual y corrigió muchos errores. El hombre se orientó, de nuevo, en un medio más rico y variado, se hizo más versátil y práctico. En lugar de operar con opuestos polarizados excluyentes, se trabajó con el más y el menos, o se buscó la dorada mediana. Así, la idea de dos clases sociales, los «buenos» y los «malos», resultó totalmente anacrónica. La ambición y la ostentación orgullosa empezaron a verse como arrogancia, y los ideales democráticos de la virtud y la moral burguesas se impusieron; el traje se simplificó. La crítica y la discusión sustituyeron al reconocimiento incuestionado de las normas impuestas por el estado social dominante, y la capacidad intelectual empezó a ser respetada. Se aprendió a distinguir y analizar lo que antes había sido contemplado como un todo. Quizás la innovación que traería más consecuencias fue la escisión definitiva de la persona en cuerpo y alma. De estos elementos y otros muchos, se fue formando el nuevo modo clásico de pensar y vivir.

Muchas son las cosas que la edad clásica ha tomado y desarrollado de su predecesora; otras, según las duras leyes de la historia, las ha abandonado, o rechazado y eliminado, para proceder a su propia realización. Muchas cosas valiosas perecieron de este modo. En nuestro estudio de la época arcaica, nuestro objetivo ha sido destacar lo valioso que sólo en ella ha tenido lugar. Hemos intentado comprender esa época desde sí misma, como un sistema independiente y cerrado, diferente de los tiempos épicos que le preceden, y de los clásicos que le siguen. El análisis histórico puede contribuir grandemente a la interpretación de un fenómeno, descubriendo sus conexiones con las formaciones culturales anteriores y posteriores. Hemos seguido muchas de esas

líneas, pero no hemos privilegiado aquellas que acabarían destacando poderosamente en la época clásica. Si no se mantiene el punto de vista en el centro mismo del objeto considerado, lo que se hace es pseudohistoria. Puesto que una perspectiva determinada ordena y clarifica sólo aquello a lo que se dirige; todo lo demás lo distorsiona o encubre. Desconoceremos la naturaleza de la época arcaica si la contemplamos principalmente como un antecedente inmaduro de la clásica.

Dentro de la época arcaica, cada personalidad y cada orientación tienen su peculiaridad y mantienen relaciones especiales con lo demás; en los dos siglos de su existencia, experimentó todo tipo de transformaciones[2]. Cada vez que volvemos nuestra mirada a la producción de un nuevo poeta o pensador, nos vemos transportados a un nuevo paisaje espiritual; y, sin embargo, se mantiene una estructura unitaria si contemplamos el panorama en conjunto. Cuando reconocemos elementos característicos de la estructura (como la polaridad del pensamiento y el sentimiento) y de la forma (como el movimiento continuo y deslizante del pensamiento), seguimos encontrando esos rasgos en todos los estadios de la época, en tanto que factores determinantes.

En los testimonios literarios de la época arcaica se nos ha desvelado un modo de ser que, a su manera, está completo y que es capaz de dar sentido a la vida y la muerte de los hombres. Constituye uno de los prototipos y modelos de humanidad más nobles a los que tenemos acceso. Lo conocemos y comprendemos gracias al raro don que poseyeron los griegos, un don que consistió no sólo en dar forma y contenido a su propio ser, sino también en saber lo que el hombre es y hace, y en expresarlo con tanta claridad como belleza.

[2] Hemos encontrado, dentro del periodo arcaico, no sólo precursores del clasicismo como Simónides (ver p. e. pp. 259 s., 269 s., 270 s.) y Jenófanes —p. e. p. 274-75, 278, 279 s.), sino también elementos clásicos en el pensamiento y en la forma anteriores a su tiempo: por ejemplo, en un fragmento de Solón (p. 194 s.) y en la poesía de Ibico (p. 271, 276 s.) y de Anacreonte (p. 279, 282). Las épocas históricas siempre se solapan parcialmente.

X

Índices

1. ÍNDICE SISTEMÁTICO

Este índice presenta parte del contenido del libro de modo sistemático, de manera que el orden que sigue no siempre se corresponde con el orden histórico. No hay intención alguna de exhaustividad.

Los números que siguen a los dos puntos remiten a las páginas del libro. «Th» es abreviatura de la colección de Teognis.

Sinopsis del Índice A

[1.] *Cronología y periodos de la literatura griega arcaica*

[2.] *Géneros literarios*

[2.1.] Épica heroica. [-1.] Función. [-2.] Desarrollo. [-3.] Los cantores épicos. [-4.] La forma y el lenguaje. [-5.] Estilización. [-6.] Desarrollo de la épica. [-7.] Estructura. [-8.] Fin de la épica.

[2.2.] Lírica. [-1.] Solapamiento de los géneros líricos. [-2.] Función y significado de la poesía lírica. [-3.] Lírica antigua. [-4.] Lírica nueva. [-5.] El «yo» en la lírica. [-6.] La lírica coral. [-6.1.] En general. [-6.2.] Variedades de la lírica coral. [-6.3.] Miscelánea.

[2.3.] Filosofía. [1.] Teorías apócrifas. [-2.] La filosofía como literatura. [3.] El objeto de los filósofos de la naturaleza. [-4.] El libro filosófico. [-5.] Nuestro material para la reconstrucción de los sistemas.

[2.4.] Relaciones entre los géneros literarios.

[3.] *Algunas características del estilo arcaico*

[3.1.] Los contenidos. [-1.] La exposición se atiene a los datos primarios. [-2.] Operaciones con objetos físicos. [-3.] Enumeraciones amplias. [-4.] Agrupamiento en tríadas. [-5.] Pintura de escenas. [-6.] Apartamiento posterior de los objetos y las acciones.

[3.2.] Dicción y estilo de la exposición; adjetivos.

[3.3.] El flujo continuo del discurso arcaico. [-1.] La ley de continuidad. [-2.] Figuras en secuencia continua. [-3.] El estilo de la prosa más antigua. [-4.] Grados de cierre.

[4.] *El pensamiento arcaico*

[4.1.] Dimensiones del pensamiento. [-1.] La realidad monoplánica. [-2.] Pluralidad de planos. [-3.] Compromiso entre ambas.

[4.2.] El mito como medio del pensamiento. [-1.] En general. [-2.] Mitificación. [-3.] Manipulación de mitos y leyendas. [-4.] Movimientos contrarios al mito.

[4.3.] Actitudes ante lo milagroso. [-1.] Milagros auténticos. [-2.] Sustitutos de los milagros.

[4.4.] Pensamiento científico. [-1.] En general. [-2.] Esquematismo. [-3.] ¿Origen espontáneo o creación? [-4.] Analogías derivadas de la regularidad de la naturaleza y aplicadas a la vida humana.

[4.5.] Clasificación y tipología. [-1.] Relaciones objetivas según la imagen del parentesco familiar. [-2.] Lo diferente como modalidad de lo mismo. [-3.] Tipos de hombres en analogía con las especies animales. [-4.] La realidad tipificada por referencia analógica a las leyendas.

[4.6.] Personas, cosas y elementos como portadores de fuerzas; fuerzas específicas como «Poderes». [-1.] La persona como un campo de fuerzas. [-2.] Los objetos como portadores de fuerzas. [-3.] Los elementos concebidos de modo dinámico en los sistemas filosóficos. [-4.] Las fuerzas específicas del mundo y de la vida entendidas como «Poderes» autónomos, divinos.

[4.7.] Pensamiento y sentimiento de opuestos. [-0.] Fundamentos. [-1;] Contraste. [-2.] Fuerzas opuestas en una misma cosa. [-3.] La vida como secuencia de transformaciones entre opuestos. [-4.] La estructura cósmica y el proceso del mundo interpretados desde el juego de oposiciones. [-5.] ¿Qué hay entre, o detrás de, los opuestos? [-6.] Abandono de la oposición polar en ciertos casos.

[5.] *El hombre arcaico*

[5.1.] La persona. [-1.] Estructura y función de la persona. [-2.] Hombre y mundo. [-3.] Individualidad.

[5.2.] Grandes hombres. [-1.] ¿En qué consiste la «grandeza» y cómo hablamos de ella? [-2] El liderazgo. [-3.] Concepción de la grandeza de Píndaro.

[5.3.] El hombre burgués; la clase inferior. [-1.] El hombre burgués. [-2.] La clase inferior.

[5.4.] Vitalidad. [-1.] Vitalidad competitiva. [-2.] Safo. [-3.] Vitalidad inocua. [-4.] Declive de la fuerza vital. [5.] Amor.

[5.5.] El hombre arcaico como ser efímero. [-1.] El hombre efímero. [-2.] Medios para aliviar la desgracia.

[5.6.] Moralidad. [-0.] El problema. [-1.] El ejemplo de Hesíodo. [-1.1.] Sentimiento instintivo de justicia. [-1.2.] Obligación objetiva de justicia. [-1.3.] Los dioses y Dike promueven las normas morales. [-1.4.] Fuerzas opuestas. [-2.] El ejemplo de Solón. [-2.1.] Sentimiento instintivo de justicia. [-2.2.] Dike y Zeus promueven las normas morales. [-2.3.] La injusticia es castigada y la justicia premiada por sus consecuencias naturales. [-2.4.] Moralidad personal de Solón. [-2.5.] Fuerzas opuestas. [-3.] Otros autores. [-3.1.] Positivo. [-3.2.] Negativo.

[5.7.] *Areté.* Hombres «buenos» o «malos»; lo «bello» y lo «feo». [-1.] Definiciones típicas de la *areté,* y de la «bondad» y «maldad». [-2.] La doctrina de Simónides. [-3.] Otras cuestiones. [-4.] Lo «bello» y lo «feo».

[5.8.] Buena suerte y desgracia. [-0.] Expresiones de la «buena suerte» en Píndaro. [-1.] ¿En qué consiste la fortuna? [-2.] La desgracia. [-3.] Buena y mala suerte como dones de los dioses, los poderes y el destino o el azar. [-4.] La desgracia merecida.

[1.] *Cronología y periodos de la literatura griega arcaica*

A partir del año 530 a. C. podemos fijar las fechas de algunos autores con cierta seguridad, pero carecemos de referencias exactas para el tiempo anterior, y debemos contentarnos con aproximaciones.

Llamamos literatura «arcaica» griega a la que precede a la «clásica» (en torno al 450). La literatura arcaica empieza con la época de la «épica», de la que sólo conservamos la *Ilíada* y la *Odisea*. En torno al año 650 irrumpe bruscamente la época «arcaica» en sentido estricto (del 650 al 450 aproximadamente), con la lírica como género literario dominante: 103, 147-51. En torno al año 550 se produce una nueva orientación, y la lírica arcaica («nueva» y «novísima») muestra rasgos sustancialmente diferentes: 274, 319.

La literatura de la época arcaica posee un pensamiento característico y un estilo propio; 579, ver también [3.], [4.], [5.]. Pero este esquema de una secuencia de épocas diferentes no ha de tomarse de modo literal. Las elegías guerreras de un Calino y un Tirteo (c. IV. b) y los llamados Himnos homéricos continúan la tradición épica; pensadores originales como el Hesíodo de la *Teogonía:* 147 s., y los filósofos posteriores (y, en general, los autores que en sus escritos atienden más al objeto que al arte literario, como el Hesíodo de los *Trabajos y días*, Solón: 252 s., 272 s., o los primeros cultivadores de las ciencias [c. VIII. b.]), se emancipan del espíritu de su tiempo y del llamado «desarrollo» histórico. Precursores del periodo clásico, como Simónides: 369 s., y Jenófanes: 379 s., 383 s., están más próximos a la época siguiente de lo que las fechas de sus vidas (557-468 y 570-475 aprox.) dejan suponer. Otro es el caso de Píndaro, quien, escribiendo hasta el año 446, se mantuvo fiel sin concesiones al espíritu arcaico: 576 s. (quizás con una excepción: 574). Solón, cuya poesía, por lo demás, posee los rasgos típicos de la época arcaica, se comporta en una ocasión (en torno al 585) como un clásico: 260 s. Alrededor del año 530 aparecen, con las figuras de Íbico: 325, 331, y Anacreonte: 335, dos representantes del modo clásico de pensar y escribir en medio de la época arcaica.

Esquilo y los autores dramáticos de la primera mitad del siglo v no son estudiados en este libro por razones estrictamente prácticas, aunque sí pertenecen a su objeto: 454 s.

[2.] *Géneros literarios*

[2.1.] *La épica heroica*

[2.1-1.] *Función de la época.* Las epopeyas servían de entretenimiento e instrucción durante las largas horas de ocio: 9-11,, 23, 61[7]; pretenden suscitar terror y piedad mediante la narración de «sufrimientos»: 15 s., 93.

[2.1-2.] *Desarrollo de la épica* en el este colonial: 28 s. Procedencia de los temas épicos: 49-58. Epopeyas y ciclos: 6, 14, 18 s., 24-27.

[2.1-3.] *Los cantores épicos:* 6-27. Gracias a las «Musas» (Tradición e Inspiración) sabe el cantor hablar de los hechos de los dioses, y de este modo tiene un horizonte más amplio que los héroes de los que habla: 58 con la nota 1. La acción épica tiene lugar en dos escenarios, el celeste y el terrestre: 58-61, 70-75. Los recitales épicos iban precedidos por himnos a los dioses: 283-88.

[2.1-4.] *Forma y lenguaje de las epopeyas.* El verso: 32-37. La forma del lenguaje: 27 s., 30. Fórmulas: 30-32, 35-37. Giros: 43 s., 68-70. Símiles: 44-49, 348[3]. Exposición lineal: 45. Introducción al poema: 14 s., 94 s.

[2.1-5.] *La estilización en la épica.* La épica no representa el conocimiento y el pensamiento de la época en que fue compuesta, de modo directo; antes bien, el

contenido, la disposición y la exposición han sido intencionadamente estilizadas por razones literarias, según ciertas tendencias, especialmente en la *Ilíada*, excluyendo componentes esenciales de la vida de entonces, vigentes: 22, 49, 50 s., 53. La narración épica aparenta una fría objetividad, tras la cual se ocultan los sentimientos y reflexiones del cantor. La narración no aborda muchos problemas: 50 s. El elemento personal de los dioses es puesto de relieve de modo unilateral: 64-67, 68-71, 73. Las figuras heroicas no sólo son simplificadas de modo típico y monumental: 48, 91, sino que, con espíritu romántico, se las independiza de la realidad cotidiana; 50 s. Es también romántica la idea de que aquellos tiempos antiguos de los que trata la épica eran mejores que los actuales, porque los hombre eran más orgullosos y fuertes: 49 s. En consecuencia la épica procede de modo arcaizante en la representación de la cultura y los objetos: 37, 49, 57-58.

Pero la selección y estilización artísticas no es total. En primer lugar, la tendencia arcaizante contradice el nivel cultural avanzado en el que las epopeyas adquieren su configuración definitiva: 50, humanizando a sus héroes: 62 s., y haciéndolos más racionales: 89 s. Los héroes del este colonial de los que hablan las epopeyas maduras están tan avanzados con relación a las antiguas leyendas de la metrópoli, que Hesíodo en su visión de la historia de la humanidad distingue dos épocas de héroes, una brutal «de bronce», y otra «de héroes como los dioses», de la que hablan las epopeyas: 125. En segundo lugar, hay en las epopeyas, en forma de informes objetivos, muchas indicaciones e interpretaciones: 51-53. Y, en tercer lugar, los discursos de los personajes épicos están relativamente libres de la estilización: 53 s., 71-73; como también lo están los símiles: 53. En la *Odisea*, mucho más realista, la estilización se suaviza mucho: 91-94, 99, aun cuando esta epopeya conserva cierto impulso romántico: 132, 104 s.

[2.1-6.] *Desarrollo de la épica.* Cada recitación épica comportaba una reorganización del material tradicional, de manera que tanto el contenido como la forma eran configurados de nuevo en mayor o menor medida: 26, 30 s., 32-34. Aun en el momento en que las epopeyas quedaron fijadas como libros, siguieron con cierto grado de fluidez: 38-40. En la forma definitiva, que ha llegado hasta nosotros, coexiste lo más antiguo, lo posterior y lo más nuevo: 63, incluso en el estilo y lenguaje: 43. Es imposible que haya podido conservarse una parte antigua, en su forma original, verso por verso. El contenido se iba modificando también por adición de nuevo material, y por modernización y remodelación de lo antiguo: 59, 61 s.; en este proceso, los aedos no concebían sus innovaciones como hallazgos arbitrarios, sino como interpretaciones intuitivas de la tradición: 35, 38, 68 s., 76 s., 79, 81. La acción se enriquece mediante personajes secundarios, los caracteres se van diferenciando, las motivaciones se incrementan o mejoran: 34 s.; se suavizan los rasgos más ásperos de las fábulas: 62-64; escenas que expresan caracteres y situaciones contribuyen a la descripción: 35 s., 51 s., 62. Lo que permanecía fijado desde tiempo inmemorial se pone de nuevo en movimiento: 35, 76 s., y el poeta de la *Patroclea* lucha con el destino de su héroe: 82 s. Con la *Odisea* un ideal nuevo de hombre acaba predominando: 91 s., 96 s.; este cambio de espíritu se proyecta retroactivamente sobre la acción épica, ver [4.2-2.2.]. La *Odisea* se distingue considerablemente de la *Ilíada* por su acción, contenido y estilo: 91-99.

[2.1-7.] *Estructura de las epopeyas en general.* La acción consta esencialmente de una secuencia de episodios, elegidos a voluntad por los cantores, en una ordenación también elegida, con un enlace a menudo débil: 40; cierto marco, también variable, mantiene más o menos unidos un conjunto de episodios: 40, 61 s. Aunque en ninguna fase deja de haber ligeras contradicciones, las epopeyas mantienen en rasgos generales una acción unitaria: 35, 40 s., 96, pues las innovaciones individuales, o no se mantenían, o se incorporaban al repertorio de los aedos, que igualaban lo añadido al material tradicional: 38, 40, 137[3].

[2.1-8.] *Declive de la epopeya.* La epopeya como género perdió su justificación cuando la admiración romántica por el salvajismo antiguo dio paso al ideal de un hombre práctico, adaptable y más humano: 91-96, 99; cuando el hombre dejó de proyectarse sin reservas en las acciones y las palabras de las que la canción épica daba testimonio válido: 87-88, 91 s., y empezó a cerrarse, a dudar y a perder la seguridad: 97-99; y cuando ya no se creyó en el ideal de un carácter individual indomable, sino en una naturaleza humana adoptada al cambio de los días («efímera»): 138-140.

Para las epopeyas didácticas de Hesíodo nos remitimos al c. III del texto.

[2.2.] *Lírica (que comprende la monódica, la coral, la elegía y el yambo).*

[2.2-1.] *Solapamiento de los géneros líricos:* 170[3].

[2.2-2.] *La función y significación de la poesía lírica* es algo que cambia considerablemente, puesto que es un medio apropiado para conseguir fines diversos. Remitimos para cuestiones concretas a las partes correspondientes del libro en que se habla de la función y significado: de la lírica monódica primitiva en general: 153 s.; de la poesía de Arquíloco (que contribuye al triunfo de una nueva idea del hombre y una nueva escala de valores): 138-154; de las odas corales de Alcmán: 168-170; de las canciones de Safo: 171, 175, 185; de las canciones de Alceo: 195; de la poesía de Solón: 212-16, 225[35], 227 s.; de la elegía en general: 154; de las elegías de la colección de Teognis: 376 s., 383 s.; de la monodia de Anacreonte: 277-88; de la lírica coral de Simónides: 305 s., 405-07; de la lírica coral de Píndaro: 401-03, 452-54. La carencia de un significado profundo en Baquílides: 399. Poesía con finalidad de diversión: 196, 202 (Semónides), 208, 211 (Hiponacte).

[2.2-3.] *Lírica antigua.* La aparición de la lírica coincide con el reconocimiento de la labilidad de la naturaleza humana (ver [5.5.]): 139 s. (Arquíloco), y con el cambio de interés de lo pasado, remoto y extraño a lo actual, el ahora, el aquí y el yo: 138-42 (Arquíloco), 205 s. (Arquíloco, Safo, Mimnermo), ver también 205 (Íbico); de lo público y magnífico a lo privado e íntimo: 141 (Arquíloco), 183-85 (Safo), 221 s., 223[31] (Solón), ver también 382[14] (Th.). Al principio su perspectiva es la de una actualidad absoluta: 176 s., 184 s. (Safo), 195 (Alceo), ver [3.1-1.] y [4.1-1]; pero pronto se amplían sus intereses: 184, etc. El postulado de la cercanía de la vida conduce con el tiempo al aburguesamiento: 166, 267; y finalmente a la renuncia temporal de la poesía que capitula ante la realidad: 231 s.

[2.2-4.] *Lírica nueva.* Cuando la lírica inicia su segundo ciclo (hacia el 530) se ha vuelto elegante y elitista: 267. La poesía de Íbico tiende a lo majetuoso: 270 s., y la de Anacreonte a la elegancia: 277-84.

[2.2-5.] *El «yo» en la lírica.* La lírica griega, incluso la monódica, no es un soliloquio, sino una apelación a otros acerca de cosas importantes para todos. De este modo, el yo de la experiencia poética no es un individuo, sino un tipo, y el yo que juzga no expresa sus ideas o sentimientos personales, sino lo que se debe juzgar, p. e.: 153[50] (Arquíloco), 154 (en general), 193 (Alceo), 279, 279, 283 (Anacreonte), 293 (Simónides), 385[22], 395 (Th.), 441[103] (Píndaro).

[2.2-6.] *Lírica coral.*

[2.2-6.1.] *Lírica coral en general.* El poeta compone una nueva melodía para cada canción: 160, para lo que Alcmán se inspira en el canto de los pájaros: 162; en los ensayos y ejecuciones actúa como maestro de coro; el coro se compone de aficionados, bien entrenados, con vestidos de fiesta: 161, 270, 398 s.; cantan el texto interpretándolo mediante danzas y gestos: 160[1] (propiamente la oda no «existe», sino que «sucede», de acuerdo con la concepción arcaica de un flujo continuo, en múltiples figuras, ver [3.3.]).

El director del coro marca con la lira el comienzo, la melodía, el ritmo y el tempo: 422 (introducción de la 1.ª *Pit.* de Píndaro); músicos profesionales proporcionan acompañamientos de flautas: 162 s. En los ensayos los coristas participan activamente en la conformación de la oda: 162, 166[20], y, en todo caso, tienen ocasión de profundizar en los textos difíciles, pidiendo quizás aclaraciones al poeta (probablemente también en los coros de las tragedias): 161. El poeta profesional trabajaba casi siempre por encargo y cobrando honorarios («regalo de hospitalidad»): 403 s. (Píndaro), 405 s. (Simónides). Si él mismo no dirigía el coro, enviaba el manuscrito: 403 s., 434 s. (Baquílides Fr. 20, Píndaro Fr. 124), instando a una ejecución adecuada con ayuda de personas competentes del lugar: 407-09 (Píndaro, *Olim.* 11). En ocasiones un solo individuo canta una oda coral para su propia satisfacción: 401 s. Cuando acabó la época arcaica, la lírica coral independiente se extinguió rápidamente: 469[1].

[2.2-6.2.] *Variedades de la lírica coral.* Las ocasiones para la representación de odas corales surgían espontáneamente, o eran creadas con facilidad: 401. Según el fin al que estuviesen destinadas las odas, variaba su tamaño, composición y estilo: 437[91], así como el carácter y el tipo de instrumentos musicales: 426, la danza y la escenificación. Así, había odas para acciones de culto, p. e. la ofrenda de un don a un dios: 165 (Alcmán, para un coro de muchachas), 436 (Píndaro); odas para rogativas: 445 (Píndaro); odas para ceremonias fúnebres (trenos): 288-91, 300 s., 302 s. (Simónides); odas convivales: 434-35 (Baquílides y Píndaro); y otras muchas más (p. e.: 469, Píndaro). Conocemos especialmente bien, por el número conservado, los epinicios, para celebrar triunfos en competiciones nacionales: 401-07 (Simónides y Píndaro); ver p. 405 s. sobre el origen de este género); se ejecutaban en procesiones festivas al recibir al triunfador en su ciudad: 401, o en otras conmemoraciones: 422 (Píndaro, *Pit.* 1, oda que celebra junto con una victoria, la fundación de una nueva ciudad). Hay también cantos corales que consisten en dar forma lírica a narraciones legendarias: 267-69 (Estesícoro), 419-21 (Baquílides, del que se conservan varios de esos «ditirambos»); ver el fenómeno paralelo en la lírica monódica de Alceo: 194 s., que es difícil de entender.

[2.2-6.3.] *Lírica coral: miscelánea.* Tratamiento especial de las introducciones de las odas: 438[92]. Una oda breve enlaza su final con un nuevo comienzo, de manera que los espectadores de la lenta procesión pudieran escuchar la totalidad: 401[6] (Píndaro, *Nem.* 2). Cambio insperado al final de una oda: 421 (Baquílides, *Dit.* 17). La oda rompe la ilusión espontánea, y habla de su propio origen: 162 (Alcmán), 403 s., 407 s., etc. (Píndaro). Los contenidos de las estrofas se responden en Alcmán: 165; en Píndaro hay correspondencias entre tríadas: 418[52] (*Pit.* 9), 457[150] (*Olim.* 7), 465 (*Nem.* 11). Cinco clases de temas en los epinicios: 410, 418 s., 429 s. La cuestión de la unidad: planteamiento: 404 s., 418 s., y solución: 452 s., 459 s.

[2.3.] *Filosofía.*

[2.3-1.] *Teorías apócrifas.* En el periodo épico existía una masa amorfa de mitos cósmicos, muy primitivos: 107[2], 110, notas 13 y 14. Esos mitos fueron ampliados y modificados en la tradición oral, sirviendo ocasionalmente de sustrato para fines literarios: 244[5]. Tales especulaciones apócrifas aparecen en la obra escrita de Hesíodo: 107-08, de Alcmán: 163-65, 244 s., de Ferécides: 235 s. y Acusilao: 327 s. Ver también [4.2-2.1.].

[2.3-2.] *La filosofía como literatura.* La historia de la filosofía griega como literatura no comienza con Anaximandro, sino con Hesíodo: 115[30], quien puso en forma de mito ideas antiguas y propias: cap. III. b. y p. 120 s. (sobre la forma mítica ver [4.2.]), y además una ontología sorprendentemente madura: 110-14. Las concepciones de Hesíodo influyeron en la filosofía posterior: 251[22], 339[30]. A principios del siglo VI la filosofía se separa del mito: 243-46, con las recaídas de Ferécides y Acusilao (ver [-1.]).

[2.3-3.] *El objetivo primario de los llamados «filósofos de la naturaleza»* fue construir más bien una metafísica intuitiva que buscar principios físicos explicativos de la naturaleza; una metafísica postulada que se refería a la naturaleza del mundo y a la naturaleza humana, sin distinción: 246-47, 364 s. Pues se suponía que la misma ordenación debía valer para la naturaleza y la vida humana, incluidas las normas morales: 134[32], hasta el punto de que Anaximandro postuló una «justicia cósmica» (G. Vlastos: 254 s., ver [4.5-2.], [5.1-1.]. Los pensadores empezaron y terminaron con un saber metafísico, mediante el cual, de un trazo, se interpretaba el curso del cosmos, incluida la existencia humana: 247 s. Se llega incluso a una depreciación de la naturaleza mecánica en Jenófanes (en contraste con el poder de Dios): 316 s., y en Heráclito (en contraste con el *Logos*): 355-57. por su parte, el sistema de Anaxímenes, por lo que podemos saber, era unilateralmente mecanicista: 255-57.

[2.3-4.] *El libro filosófico.* Cada pensador exponía sucintamente su sistema en un libro: 247 s. Los libros tuvieron amplia difusión y encontraron lectores interesados: 247, pero estaban orientados, en primer término, a servir al autor de texto básico para la enseñanza oral, con las aclaraciones y discusiones correspondientes (como en el *Parménides* de Platón, Zenón lee su libro y discute con Sócrates sobre algunas cuestiones): 247[9], 334, 349. Los libros usaban, en general, de un lenguaje apodíctico: 107; pero se añadían también para la confirmación de las teorías, fenómenos naturales y observaciones realizadas; 252 s. (Anaximandro), 256 s. (Anaxímenes), 316 (Jenófanes), 341 (Parménides Fr. 14 y 15), 364 (Heráclito Fr. 117). Asimismo se exponen tesis basadas en experimentos: 253 (Anaximandro), 313 s., 315 s. (Jenófanes). Por lo que sabemos, fue Parménides quien más se esforzó, en su escrito, en fortalecer su doctrina con argumentos.

[2.3-5.] *Insuficiencia del material disponible para la reconstrucción de los sistemas filosóficos.* La tradición «doxográfica», es decir, la tradición que hace el inventario de las doctrinas de los filósofos prearistotélicos por segunda y tercera mano, no pretendía ser una auténtica historia, y como tal debe ser considerada, porque en ella las doctrinas prearistotélicas aparecen referidas a problemas aristotélicos, y en tal sentido han sido elegidas y modeladas: 248 s. Ejemplos de informaciones doxográficas equivocadas: 317[18] (sobre Jenófanes, remontándose en este caso hasta Platón), 341[31] (sobre Parménides, remontándose hasta Teofrasto). Un conocimiento fiable de las doctrinas de estos filósofos lo tenemos sólo a partir de fragmentos originales de sus textos, hallados felizmente pero en escasa medida (: 248[18]), (: 331[1]). Un ejemplo de un hecho importante no mencionado en la tradición doxográfica es: 254 s. (Anaximandro). Además la doxografía ofrece, en el mejor de los casos, el esquema desnudo de las doctrinas, mientras que los textos originales tienen también el carácter de actos de pensamiento: 341[32], 345 s. (Parménides). Anécdotas sobre filósofos: 259[35].

Los sistemas filosóficos no se exponen en este índice; algunas indicaciones en [4.6-3.] y [4.7-4.].

[2.4.] *Relaciones entre los géneros literarios.* El lírico Simónides y el rapsoda, filósofo y teólogo Jenófanes, trabajaron al mismo tiempo con igual espíritu reformador: 309. El empirismo de Jenófanes coincide con el empirismo de los médicos, geógrafos e historiadores contemporáneos: 321. Influencia de una idea filosófica en la medicina posterior: 342[37]. Influjo de los pensamientos heraclíteos sobre Píndaro: 438 s.

Los pensamientos de los poetas son precursores de teorías filosóficas: 184 (Safo/Pitágoras); 254 (Solón/Anaximandro); 255 (Solón/Anaxímenes); 342[37] (Odisea y Arquíloco/Parménides); 451 s. (Píndaro/Platón). Ideas filosóficas producidas por poetas líricos: 163-65, 244 s. (Alcmán); 200, 250 (Semónides).

Para la comprensión de la época y sus ideas es conveniente iluminar la literatura filosófica desde la literatura de otros campos, y viceversa, p.e.: 200, 354-55; sobre las

cosas concebidas en una perspectiva dinámica, en filosofía y literatura, ver [4.6.]; sobre el pensamiento de los opuestos, ver (4.7.].

[3.] *Algunas características del estilo arcaico*

[3.3.] *Los contenidos.*

[3.1.-1.] La exposición se atiene a los *datos primarios* (ver [4.1-1.]), p. e.: 166, 168 (Alcmán), 175 s. (Safo). Esto ocurre especialmente en los tiempos iniciales del periodo; en Hesíodo encontramos una objetividad más seca que en la épica homérica: 130; en el caso de Arquíloco podemos hablar, figurativamente, de un autorretrato en desnudez heroica: 153 (ver: 141).

[3.1-2.] A partir de Arquíloco hay gran interés por los *objetos físicos,* como vestidos, adornos, utensilios, etc. (pero no por razones de mera representación, sino por su función y las fuerzas que contienen, ver [4.6-2]: 165-67 (Alcmán), 171, 174 s. (Safo), 186 s., 190 Fr. 350 (Alceo), 283[24], 279, 285 Fr. 54 (Anacreonte); también Solón Fr. 26 (no mencionado en el texto).

[3.1-3.] *Enumeraciones amplias.* Alcmán nos ofrece listas de nombres geográficos: 161 s., de 11 héroes: 163, de 10 muchachas: 165; Alceo hace el inventario de sus armas: 186 s.; Safo se consuela de la partida de su amiga, contando sus alegrías comunes: 177 s.

No se conforman los poetas con resúmenes, sino que se enumeran los objetos. Semónides describe minuciosamente nueve tipos de malas esposas: 198-99, y enumera cinco campos en los que las esperanzas humanas se desvanecen: 197; del mismo modo, Solón construye doce dísticos para contar que en diversas profesiones el esfuerzo humano no logra el éxito, y que en las necesidades y dolores nos aferramos a la ilusión: 226. Para expresar la importancia que habían adquirido los juegos nacionales, Jenófanes cuenta dos veces el programa de los festejos olímpicos, enumerando los premios de los triunfos: 312 s. En Píndaro la lista de diferentes virtudes eminentes (forma de «priamel») representa la idea de valor en general: 428, 428[68], 438, 451, 455.

[3.1-4.] *Agrupamiento de tríadas.* Un modo más elegante que una enumeración de longitud indeterminada, es la representación de una totalidad mediante una tríada de objetos: 183 (Safo Fr. 16, 1. Estrofa); 191 (Alceo Fr. 338, lluvia, tormenta, granizo; fuego, vino, almohada); 203 (Mimnermo Fr. 1, 3 y también V. 6-8), 204 s. (Mimnermo Fr. 2, 11 a 15); 221 s. (Solón Fr. 14, plata, oro, tierras y animales de tiro y caballos, frente al bienestar en vientre, costados y piernas y el amor de muchachos y muchachas); seis tríadas en los fragmentos de Anacreonte: 278 s., nota 8; 407 (Píndaro, viento, lluvia y canción).

[3.1-5.] *Pintura de escenas.* Se representa la esencia de algo (acontecimiento, conducta o situación) mediante la descripción expresiva de una escena: 129-30 (Hesíodo), 144 s. (Arquíloco), 157-59 (Tirteo), 175-78, 182 (Safo), 242 (himnos homéricos), 268 s. (Estesícoro), 278, 280, 285 s. (Anacreonte), 298-300 (Simónides), 310 (Jenófanes), 403, 415, 416, 422 s., 436 s., y 458 (Píndaro).

[3.1-6.] *Alejamiento posterior de objetos y acciones.* El estilo arcaico tardío se va desligando de su atadura a los objetos físicos y los otros datos primarios. Simónides, con su orientación fuertemente intelectualista, transforma las realidades firmes en conceptos aéreos, con los que juega brillantemente; el objetivo es la transfiguración: 302 s.; sus epinicios juegan con sus temas: 406 s. Píndaro subordina las realidades a la idea de valor, y las ilumina unilateralmente con la luz dorada y uniforme de su valor; lo que no encaja en este planteamiento queda fuera de su poesía: 450-60. Los dichos didácticos

de la Colección de Teognis que pueden aplicarse por igual a situaciones diferentes, raramente descienden al detalle por esa razón: 395 s.

[3.2.] *Dicción y estilo de la literatura arcaica.*

En el siglo séptimo y a comienzos del sexto, Arquíloco (: 153) y Safo (p. e.: 175-178) hablan un lenguaje tan sencillo como si fuera prosa, y como si las cosas viniesen a las palabras directamente sin intervención del poeta, aunque de hecho se trata de pura poesía. También es directo el lenguaje de Alceo, aunque en él la transformación del material real en poesía no tiene lugar en el mismo grado, y a veces no ocurre: 195, 190 s. En el último tercio del siglo sexto el estilo de Anacreonte tiene el encanto de un juego vivo, pero también elegante, en sus situaciones y sentimientos; su poesía sociable y abierta tiene un componente de ironía fina y amable dirigida contra los otros (: 285 s.) y contra sí mismo (: 278, 282 s.). (También hay autoironía en Alcmán: 161 s., 208). En los yambos burlescos de Hiponacte la naturalidad del lenguaje tiende a lo popular y vulgar; la burla hiriente contra los demás se une a una parodia grotesca de sí mismo: 208; En la elegía, la tradición de la forma épica no permite que aflore la naturalidad de la dicción. La lírica coral utiliza en principio un lenguaje poético propio, que, con el tiempo, se va alejando del lenguaje cotidiano. Sin embargo, en Simónides, precursor de lo clásico, sólo las piezas narrativas (: 297-300) mantienen el tono típico de la lírica coral, mientras que las didácticas y explicativas se acercan a la prosa.

Adjetivos. El grado de elaboración artística de la dicción se mide directamente por el uso de los adjetivos: si son escasos o frecuentes, si son necesarios o prescindibles, si están tomados del lenguaje normal o están formados artificiosamente. En Arquíloco faltan los adjetivos casi por completo: 144, excepto en las piezas elegíacas: 146 s., 149, en Safo son más frecuentes pero permanecen dentro del marco definido por el contexto. Anacreonte emplea abundantes adjetivos, siempre con un toque de belleza: 279, 285. En la lírica coral es obligatoria la adición de adjetivos a los sustantivos importantes; en Baquílides esto es casi automático: 422. En Simónides aparecen los adjetivos en las piezas narrativas, pero escasean o faltan en las argumentativas (ver más arriba).

[3.3.] El flujo continuo del discurso arcaico.

[3.3-1.] *La ley de continuidad.* La continuidad ininterrumpida de los contenidos y las expresiones (: 218[46]) es para nosotros el carácter más llamativo del estilo arcaico, porque contradice nuestra necesidad de una neta articulación del discurso*. Esta continuidad no responde a ninguna clase de incapacidad («no se ha aprendido a articular claramente el texto y, en consecuencia, a subordinar jerárquicamente las oraciones») sino que constituye el objetivo explítico de una voluntad de estilo. Nada es considerado secundario, porque el escritor se dirige sin reservas a todo lo que aparece en escena (ver luego [4.1-1.]); no debe haber cortes molestos en la exposición al pasar de un contenido a otro; de la misma manera que en la vida todo está conectado de algún modo, hay que poner de manifiesto esas relaciones, sin cortarlas. Por eso en el estilo arcico los enlaces no son sólo gramaticales, sino significativos; o, mejor, se pasa gradualmente, con una suave transición, de lo anterior a lo nuevo, sin que en ningún punto se abandone uno y lo nuevo aparezca sólo ante nuestros ojos. Transiciones graduales p. e.: 133 (Hesíodo), 175 (Safo, «él... tú... yo»), 415 (Píndaro).

* La narración épica tiene más continuidad que nuestro estilo moderno de narrar; lo que resulta difícil de valorar, porque hemos perdido el sentido de la continuidad. Tal continuidad está más acentuada en los discursos de la épica, menos sujetos al despotismo estilístico de la antigua estilización épica, y ya «arcaicos» en su lenguaje y pensamiento.

Mientras que el estilo clásico griego hace aparecer una serie de cuadros separados, cada uno de los cuales está organizado tectónicamente como una estructura estática (p. e. Íbico se mueve ya en las formas clásicas: 271), el estilo arcaico se asemeja al movimiento de una danza (: 179), y en realidad los cantos corales se bailaban, con una secuencia de figuras que se enlazan sin rupturas: 469, ver también: 218.

[3.3-2.] *Figuras en secuencia continua.* Como en el pensamiento arcaico los opuestos coexisten, y cada uno de ellos remite a su contraparte (ver [4.7]), las figuras oscilan frecuentemente en una pendulación entre opuestos, p. e.: 219 (Solón), 349[2] (Heráclito), 426 s., nota 62. 439[96], 456[145], 461, 462 s. (Píndaro).

Como la poesía arcaica gusta progresar del caso concreto a la regla general, y, de nuevo, ilustrar el principio con ejemplos, las figuras suelen oscilar entre lo general y lo concreto, p. e.: 119 s. (Hesíodo), 303 (Simónides), 429 (Píndaro).

Hay una aproximación circular a los objetos, de manera que van poniéndose de relieve sucesivamente diferentes aspectos de la misma cosa, p. e.: 113 (Hesíodo), y Solón Fr. 1: 223-25 (Ver B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaique grecque*, 2.ª ed., Groningen, 1960, p. 94-97).

Composición circular (ver W. A. ban Otterlo, *Untersuch. über griech. Ringkomposition*, Amsterdam, 1944). El pensamiento toma una dirección que progresivamente le va alejando del contexto inicial, pero se regresa circularmente al punto de partida, de manera que el contexto original progresa sin ruptura alguna, p. e.: 225[34] (Solón), 417, 426 (Píndaro).

Las figuras de Píndaro han sido analizadas por Asta-Irene Sulzer en *Zur Wortstellung und Satzbildung bei Pindar* (Zürich, 1961).

[3.3-3.] *Estilo de la prosa primitiva.* Se aporta primero algo tangible, y después se van incorporando más cosas: 236 s. (Ferécides y una inscripción; sobre la plancha de bronce las letras se organizan por el mismo principio); en el estilo atomizado de Hecateo, las cadenas que se enlazan constan de elementos relativamente autónomos: 324-26).

[3.3-4.] *Grados de cierre* (sólo en el caso de las obras conservadas con suficiente extensión). Según el principio de la seriación de elementos del mismo valor, puestos uno tras de otro, no hay normas de organización del conjunto. El grado de cierre de la composición de obras largas depende de la habilidad del autor y de la fuerza de su disciplina artística, que p. e. en Alceo es desigual: 195, y en Solón mínima: 227. En el caso ideal, la obra sigue su curso figurativo por el camino correcto, sin compulsión alguna, y la totalidad queda redondeada espontáneamente: 145, Fr. 79, 153 s. (Arquiloco); 175-178, 182-84 (Safo); 190, 194 (Alceo); 407-10, 646-66 (Píndaro; sobre la unidad de las obras de Píndaro ver en [2.2-6.3.]). El cierre de los aforismos de Heráclito no se basa sólo en la maestría de las configuraciones, sino en la estricta lógica de los pensamientos: 348.

[4.] *El pensamiento griego arcaico*

[4.1.] Dimensiones del pensamiento.

[4.1-1.] *La realidad monoplanar.* La épica narrativa se atiene en general al lado visible del mundo y a los efectos de las cosas y sucesos: 51, y supone que la naturaleza de un hombre se reduce a lo que hace, sufre, habla y «sabe»: 87-90, 91 s.; sólo en la épica tardía se profundiza en el interior del hombre: 96-99. En la lírica primitiva el pensamiento y sentimiento del poeta se mueve en un único plano, y todo se presenta en la más absoluta actualidad ante él (ver [2.2-3.]); 153 (Arquíloco), 175-77, 182 (Safo), 195 (Alceo); incluso los dioses están presentes para Arquiloco: 150, y Safo: 176-78, 182

s. Rara vez se menciona en este primer periodo la profundidad del pensamiento o sentimiento (: 148 «hasta los huesos», 175 «bajo la piel»), y con frecuencia no se habla de intensidad, sino de *cantidad* (número, magnitud, repetición), p. e. «muchos sufrimientos» en la épica: 32 s., «mucho» en Arquíloco: 153[49]; el héroe homérico levanta un peso con la fuerza de muchos hombres (Ilíada), un guerrero hace lo que muchos: 155[2] (Calino); la importancia de algo produce la ilusión de un tamaño gigantesco: 172 s. (Safo Fr. 111, 110),190 (el hermano de Alceo mata un gigante); repetición de experiencias amorosas: 177 s. (Safo), 270 s. (Íbico), 279 (Anacreonte), 466 s. (Píndaro).

[4.1-2.] *Pluralidad de planos.* La filosofía supone, por el contrario, que en la realidad hay un doble plano, y busca lo que subyace a las apariencias, p. e. 246, 370.

[4.1-3.] *Compromiso entre ambas realidades.* El mundo de la épica es monoplanar en la medida en que se impone su norma estilística (ver [2.1-5.]); y el radicalismo de la lírica primitiva fue una fase provisional. Los mitos filosóficos tienen en principio dos niveles: lo que se narra y lo que se significa; pero ambos estratos están fundidos, p. e.: 107[3]. También está fundido lo concreto aparente y lo abstracto profundo en el llamado «hilozoísmo», p. e. en la identificación del «agua» con la actividad y la espontaneidad, ver [4.6-3.]. Lo que sabemos acerca de la teoría del «aire» de Anaxímenes permite suponer que, como reacción, forzó la explicación en un solo plano, interpretando todo de modo mecánico: 255-57.

[4.2.] El mito como medio del pensamiento.

Terminología. «Mito» se usa aquí para significar, en su caso, una o más de estas tres acepciones: 1) «Mitología», e. d. la suposición de determinados dioses o poderes, aislados o en sistemas; 2) narración de sucesos significativos (no ocasionales) en el mundo de los dioses y poderes; y 3) narraciones, o alusiones, de la leyenda heroica. Sobre los «poderes» ver [*4.6-4.*].

[4.2-1.] *En general.* En el periodo primitivo los pensamientos filosóficos sólo pudieron expresarse en forma de mitos; y quien se servía de tal forma, no podía diferenciar entre la verdad literal de los enunciados y su función como símbolo de otra cosa: 107[3]. Mitos apócrifos de los dioses: 82[14], 106[2], 108[4]. Narraciones míticas e intentos de sistematización en el Himno a Afrodita: 239-41. *Sobre los mitos apócrifos del mundo y la naturaleza,* ver [2.3-1.].

Hesíodo reproduce viejos mitos, los modifica y crea otros nuevos; a veces los interpreta literalmente, a veces los considera conscientemente como mero revestimiento de lo que significan: 107-15, 120-26. *Sobre las genealogías hesiódicas,* ver [4.5-1.]. La mitología de la guerra en el poema posthesiódico del *Escudo:* 117-19. Abstracción creciente del mito después de Hesíodo en Alcmán: 244 s. Regresión al nivel primitivo de Ferécides: 235 s., y Acusilao: 327 s.

Narraciones de la leyenda heroica aparecen en muchos líricos, o espontáneamente: 194 s., o por causa de una conexión con un suceso actual (p. e. institución de una competición con motivo de una victoria), o como confirmación de un enunciado general, o como un paralelo a un suceso actual (ver sobre esto [4.5-4]), p. e. confirmación: 192 s. (Alceo), paralelo Hierón/Filoctetes: 427 s. (Píndaro). Todos los líricos corales cultivaron la leyenda heroica y los mitos divinos: 410.

Interpretación afectiva de la existencia de Helios: 206 s. (Mimnermo), 269 s. (Estesícoro). La naturaleza externa pensada en simpatía con el hombre: 168[25] (¿Alcmán?), 299 (Simónides).

[4.2-2.] *Mitificación.*

[4.2-2.1.] *Ejemplos de nueva creación de mitos divinos y naturales.* Interpretación mítica de anomalías de la naturaleza: 426, 444-46 (Píndaro); un río de su antigua patria

da de beber a los colonos en su nuevo país: 272 s.; ayuda a los atenienses su «yerno» Boreas: 300; mitificación del rey histórico Creso: 433[79].

Experiencias del poeta vistas de forma mítica. Las Musas visitan a Hesíodo y le incitan a cantar: 104 s.; Atenea se presenta en un combate de Arquíloco: 150; Safo experimenta epifanías divinas: 176-77, 178, 182 s. (Por el contrario los elementos míticos de la narración de Parménides —las ninfas helíadas, la puerta, la Justicia, las diosas, etc.— son sólo símbolos: 331 a 333, 344-45.)

[4.2-2.2.] *Épica.* Lo que ocurre en la época de los propios aedos, o antes que ellos, se incorpora mitificado a la acción épica (como más tarde la tragedia convierte a sus asuntos tradicionales en portadores de las ideas de su propia época). De este modo las guerras coloniales se proyectan en la guerra troyana precolonial: 59. La existencia que llevaban los aedos es atribuida al viajero Ulises: 30. Un cambio de actitud conduce a la adición de un episodio de estilo moderno al final de la *Ilíada,* y a una remodelación del final de la *Odisea:* 63 s. La transformación del ideal humano entre la *Ilíada* y la *Odisea* repercute en la acción épica, cuando se dice que Ulises recibe la herencia de Aquiles, y los conflictos y nuevas posibilidades resultantes de este cambio: 95-96.

[4.2-3.] *Manipulación de mitos y leyendas.* Hesíodo hace muchas innovaciones, ver [4.2-1.]; disocia la personalidad de Eris: 120 s., y amplía el campo de actuación de las Musas: 115. Alcmán modifica, con buenas razones la genealogía de las Musas: 244[4]; una genealogía heterodoxa de Eros la encontramos en Alceo: 195. Estesícoro modifica radicalmente en su palinodia la leyenda de Helena: 269; Píndaro corrige un mito objetable: 444, y en otros casos dice explícitamente que se calla cosas: 443 s.

[4.2-4.] *Movimientos contrarios al mito.* Jenófanes rechaza los mitos como invenciones fantásticas y calumniosas de los tiempos primitivos: 310 s., 313 s., o porque falsifican el gradual desarrollo de la cultura humana como una especie de concesión divina: 316. Hecateo transforma sucesos míticos en explicaciones racionales de modo reductivo radical: 326 s. La filosofía se libera desde Tales del mito: 246, y sólo ocasionalmente se sirve del lenguaje mítico (p. e.: 357 «Erinnias», 370 «Hades es Dioniso») y de representaciones simbólicas (p. e.: 331 s.). El mito se seculariza cuando en lugar de dioses o héroes legendarios, son hombres con éxito de la propia época («los siete sabios») los garantes de las verdades generales: 231-32.

[4.3.] Actitudes ante lo milagroso.

[4.3-1.] Milagros y cuasimilagros realizan los dioses en las epopeyas, dentro de ciertos límites: 79-83; incluso Hecateo, quien normalmente explica racionalmente lo milagroso (: 326 s.), narra un hecho milagroso: 326 (Fr. 15); 431 «Nada de lo que realiza la voluntad divina es increíble» (Baquílides, año 468), «Hay muchos milagros» (Píndaro, *Olimp.* 1, 28, año 476).

Milagros en lugares lejanos: 60-62 *(Odisea),* 233-35 (Aristeas), 455-57 (Píndaro).

Tratamiento no épico de los detalles de los milagros de la leyenda, en Simónides: 297 a 300, y Baquílides: 422[55].

[4.3-2.] *Sustitutos de los milagros.* Íbico celebra no auténticos milagros, sino realizaciones milagrosas de la técnica: 273; Hecateo informa de soluciones asombrosamente imaginativas de difíciles problemas: 325, y también Carón: 329 s.

[4.4.] Pensamiento científico.

[4.4-1.» *En general.* Fuertes impulsos hacia el pensamiento científico en Hesíodo: 123 s. (Enfermedades acechan al hombre y caen «espontáneamente» sobre él); 129[22] (análisis exactos de procesos metereológicos y sus diversos efectos sobre plantas, animales y hombres), 131 (el camino del viento del norte).

Descubrimientos del nuevo empirismo desde principios del siglo quinto: 321-26, como el de Alcmeón: es el cerebro, y no el corazón, el órgano central: 322 (un experimento científico que conduce a conclusiones falsas, del periodo arcaico tardío: 322[4]). Componente científico de la filosofía especulativa: 247 (ver también [2.3-3.]), p. e.: suposición de una pluralidad de mundos: 253 (Anaximandro); los seres vivos se formaron primero en el agua: 318, 316 (Anaximandro y Jenófanes); teorías sobre las órbitas estelares: 110[13], 237, sobre esferas y anillos estelares: 252[23], 341, y sobre orificios en los anillos para explicar eclipses y fases: 206[24], 361; explicación correcta de las fases de la luna en Parménides: 341.

[4.4-2.] *Esquematismo* en la suposición de una tierra articulada simétricamente: 324 (Hecateo), ver también [4.7-4.]; sobre los tamaños y distancias de los cuerpos celestes: 252 (Anaximandro).

[4.4-3.] *¿Origen espontáneo o creación?* Según Hesíodo y otros filósofos posteriores, el mundo surgió espontáneamente; según Heráclito, es increado y existe desde siempre: 361. Según Jenófanes la civilización no es un regalo hecho por los dioses a la humanidad en tiempos primitivos y como un todo, sino que el hombre progresa por la búsqueda: 316.

Según el pensamiento primitivo de Ferécides, siempre han existido Zeus, Cronos y Ctonia («las profundidades de la tierra»), pero Zeus transformó a Ctonia en «Tierra», haciéndole un vestido adornado en el que estaba bordado el Océano: 235. Según Hesíodo, Zeus creó a la madre primitiva de las mujeres, Pandora: 122, y Semónides explica los diferentes tipos de mujeres como algo hecho por dios: 198-200.

[4.4-4.] *Analogías derivadas de la regularidad de la naturaleza y aplicadas a la vida humana.* Suponiendo que en la vida humana rige la misma lógica y legalidad que en la naturaleza (: 134[32]), argumenta Solón con analogías tomadas del complejo de causas y consecuencias que ocurren en el clima, para fijar la responsabilidad de los sucesos políticos: 220, y para explicar que toda culpa lleva su sanción: 226. Los mismos fenómenos climáticos fueron puestos en paralelo con el mundo humano en símiles de las epopeyas, e incluso en la *Ilíada* hay argumentos construidos sobre esta base: *Il.* 2, 328 s.: 55 s.

Píndaro concluye, en una ocasión, a partir de la constancia de las cualidades innatas de las especies animales que las cualidades de una nación son uniformes: 408 s.; mientras que, por el contrario, en otro lugar, de la experiencia de que las mismas tierras y árboles en el curso de los años unas veces producen buenas cosechas y otras escasas, induce, en paralelo, la aparición y ausencia de nobles disposiciones en el curso de las generaciones de la misma familia: 439 s., 464-66.

Sobre la analogía entre especies animales y tipos humanos, ver [4.5-3.]

[4.5.] *Clasificación y tipología.*

[4.5-1.] *Relaciones objetivas según la imagen del parentesco familiar.* La *Teogonía* de Hesíodo ofrece el material más rico acerca de esta cuestión, pues el ramificado árbol genealógico constituye una base para el análisis del mundo y la vida: 108-11; la paternidad y la filiación ofrecen diferentes significados: o la subsunción de varias cosas («hijos») bajo un concepto genérico («madre»), o bien «madre e hijos» son como causa y consecuencias, etc.: 111. Se atribuyen diferentes orígenes a los poderes de la guerra que sirven a Zeus: 108 y 111, y también a los vientos útiles y nocivos: 111[19]. Eris se escinde en dos poderes hermanos del mismo nombre, uno bueno y uno malo: 120 s. (Sin embargo, hay en Hesíodo una agrupación espacial simbólica, atribuyendo al Tártaro la morada común de los poderes negativos, y simbolizando la frontera entre el ser y el no ser con el límite entre el mundo superior y el Tártaro: 111-14.) También antes de Hesíodo y después de él se usa muchas veces el símbolo del parentesco de

sangre; p. e. todos los ríos tienen como padre a Océano: 110[14], y Acusilao: 327. Las Musas eran desde siempre reconocidas como hijas de Zeus: 225[34], y, en general, muchos poderes son «hijas» de los dioses, p. e. 72 s., 134[32], 180, 448, 449, 464; y también conjuntos de poderes o fuerzas reciben el nombre de «hermanas», p. e.: 134[32], 448.

[4.5-2.] *Lo diferente como modalidad de lo mismo.* Las imágenes bipolares del mundo (ver [4.7-4.») dividen todas las cualidades, de manera que quedan distribuidas en los dos grupos de cualidades fundamentales, cada uno de ellos con varias especies, que no pierden sin embargo su identidad. Es lo que explica Parménides en conexión con su sistema del mundo de las apariencias: 338-40; en otros sistemas es algo también sobreentendido: 250 (Tales?), 252 (Anaximandro); variedades de lo negativo en Hesíodo: 110 s., en Parménides: 347[43].

El orden natural, el orden vital y el orden moral no son sistemas autonómos, sino modalidades del mismo orden global: 131, 134[32], 247, 364 s.; en Parménides se aplican las mismas normas de la «justicia» *(dikē, themis)* a diversos dominios: 332 s., 334, 336 (Fr. 8, 32). Ver también [2.3-3.], [5.1-2.].

[4.5-3.] *Tipos humanos en analogía con las especies animales.* La multiplicidad de caracteres y comportamientos humanos puede organizarse por analogía con el mundo animal, que ofrece, con sus especies, una retícula de clasificación tipológica. Utilizan esta tipología las comparaciones con animales en la épica: 54-55, y las fábulas de animales de Hesíodo: 126 s., Arquíloco: 149-150, y Semónides: 201. Semónides utiliza el procedimiento de modo sistemático haciendo que ocho tipos de mujeres se origine en ocho especies animales: 198-99, por lo que, en cierto modo, los tipos animales suplantan a los humanos: 200.

[4.5-4.] *La realidad tipificada por referencia analógica a las leyendas* (ver también [4.2-1]). La leyenda ofrece prototipos para todo lo que acontece en la vida diaria: 453[130], y la poesía utiliza abundantemente este recurso para explicar y enaltecer el presente a partir de tipos análogos del pasado; pues se atribuye elevada dignidad a las personas y acontecimientos de los tiempos primitivos, ver p. e. 407[24], 453.

[4.6.] Personas, cosas y elementos como portadores de fuerzas; fuerzas específicas como «poderes» (ver también [4.7.] sobre la dinámica de los opuestos).

[4.6-1.] *La persona como un campo de fuerzas.* En la *Ilíada* la persona no es algo que posee una vida interior y se enfrenta a un mundo exterior, sino un campo abierto de fuerzas, cuyas líneas de acción se extienden sin limitaciones hacia el medio, y también sin limitaciones, reciben sus influjos: 87-90; como también las influencias de los dioses: 77 s., 85 s., 88. Esta concepción de la persona se va restringiendo de modos diferentes en las épocas siguientes (así en la *Odisea:* 161; Arquíloco se ve a sí mismo, en relación a la respuesta de que es capaz, como un erizo cuyas púas se dirigen al mundo exterior: 142 s.), pero el núcleo fundamental persiste: 246 s. Ver también [5.].

Dos puntos concretos de interés. La mirada se interpreta como un rayo activo: 446[113]. En el campo de fuerzas del amor, el origen de la fuerza no son los sentimientos del amante, sino la persona que atrae: 178, 270, 419 s.[53].

El valor o desvalor de un hombre se prueba, por lo tanto, en su acción sobre amigos y enemigos, p. e.: 226 (Solón, Fr. 1, 5 s.), y se testifica por la actitud de los demás hacia él, p. e.: 293 (Simónides, «a él alabo y amo»), y por su fama, p. e.: 425 (Píndaro en Creso y Fálaris). (Por el contrario, Arquíloco explica que para él [y los que son como él] no hay fama tras la muerte: 142.)

[4.6-2.] *Los objetos como portadores de fuerzas.* En gran medida los objetos de los que la poesía se digna hablar no son simplemente cosas, sino portadores de fuerzas y actividad (cosa que en la epopeya indican los adjetivos: 48); así, en la épica: 52 s. (ver también: 44), 71 y nota 21, 77 s., 117 (las flechas y el *Escudo*); además: 178 s. (Safo Fr.

2 y 81), 186 s. (Alceo, colección de armas = «guerra»), 310 (Jenófanes Fr. 1, 4, «alegría» por «vino»), 331[7] y 332[9] (Parménides), 422 s. y 426 (Píndaro, «la lira de oro»), especialmente: 140 (Arquíloco Fr. 2, la lanza); también: 336 sobre el significado de los rizos.

[4.5-3] *Los elementos concebidos de modo dinámico en los sistemas filosóficos.* Aun cuando los principios supuestos no tienen nombres tales como «vacío» y «noche» (Hesíodo), como «luz» y «noche» (Parménides), como «calor y frío» (Anaximandro), sino tales como «tierra» (Hesíodo), «agua» (Tales) o «mar», «fuego» (Heráclito), no se alude con ello a determinadas sustancias, sino a determinadas fuerzas, cualidades y modos de ser: 200, 249 s.; incluso el «número» es entendido dinámicamente por los pitagóricos, con referencia a su operación: 262. Ver también [4. 7-4.].

[4.6-4] *Las fuerzas específicas del mundo y de la vida entendidas como «Poderes* autónomos, divinos: 369 s. La estilización unilateral de la narración épica hace que las fuerzas o poderes cedan el paso a los dioses personales, pero no desaparecen totalmente: 71-73. Se ocupan insistentemente de tales *«poderes»*, Hesíodo: 104 s., 108-13, 126 (Aidos y Nemesis) y Píndaro: 447-51; además p. e.: 118 s. (poema del *Escudo*), 163 s. y 244 s. (Alcmán), 331 (Helíades) y 341 s. (Parménides). Poderes concretos, p. e. las Musas: 104 s., 114 s. (Hesíodo), 185 (Safo), 244[4] (Alcmán), 403 s., 408 s. (Píndaro); las Gracias: 420[53] (Hesíodo), 164 (Alcmán), 179, 241 (Safo), 411 (Píndaro); Ate: 71-73; Peitho: 281 (Anacreonte), 436 (Píndaro); Fortuna: 409 s. (Píndaro); Dike: 127 (Hesíodo), 214 (Solón); Paz: 461 s. (Píndaro). Dioses como poderes, p. e. 68-71 (épica), 303 s. (Simónides).

Al reflexionar sobre una situación, el poeta descubre algo nuevo sobre un poder, p. e.: 72 y nota 25 (discurso épico), o descubre en general el poder, p. e.: 120 s. y 172 (Hesíodo, V. 11 y ss. y 764).

El grito de guerra del jefe del ejército como transposición del grito del «poder» Eris: 74 s. *(Ilíada);* Píndaro no ruega al dios Helios, sino al poder «luz del sol»: 445 s.

Sobre los poderes en tanto que «hijas» de los dioses y su relación mutua, ver [4.5-1.].

[4.7.] Pensamiento y sentimiento de opuestos.

[4.7.0.] *Fundamentos.* El juego de opuestos polarmente (de modo absoluto o extremo) es algo constitutivo del pensamiento primitivo griego (especialmente en el periodo arcaico); valores y cualidades sólo se conciben en relación con sus opuestos: 64. Por lo que se refiere a los valores, tal contraposición es esencial a las cosas: 352[10], pues p. e. sólo hay justicia si también hay injusticia como el contravalor correspondiente. En el caso de las cualidades, ocurre que p. e. la contraposición calor/frío se percibe más fácilmente que el contraste entre más caliente y menos caliente (más exacto físicamente): 316. Era evidente en la época arcaica que cualquier hombre tiene tanto enemigos como amigos.

[4.7.1.] *Contraste.* En consecuencia, el pensamiento opera siempre por contraste. Las personas divinas, eternas, celestes, felices y libres se contraponen a los hombres mortales, terrenos, menesterosos y obligados, p. e.: 64-66, 93 (épica), 91 (Simónides), 293 (Píndaro); el saber divino frente a la estupidez humana: 178 s. (Semónides), 357 s. (Heráclito); lo absoluto divino frente a lo relativo humano: 163 s. (Alcmán), 289-93, 296 s., 300 (Simónides), 313-16 (Jenófanes), 321 (Alcmeón), 439-42 (Píndaro), y otros. Los dioses mantienen el contraste en todo su rigor: 122 s. (Hesíodo), su «envidia» mantiene al hombre en sus límites: 441 s. (Píndaro). Se postula una existencia paradisíaca anterior como contraste de la miseria de la humanidad actual: 123 (Hesíodo); prisión de la «esperanza» (ilusoria) y libertad del mal (real): B1 (Hesíodo); hombres que viven para el vientre o para cosas más altas: 104[2] (Hesíodo, pastores y

poetas), 454[137] (Píndaro). Imágenes de paz en contraste con imágenes de guerra: 117 (escudo de Hércules); contrastes en los epitalamios: 172 s. (Safo); Thetis-Helena: 194 (Alceo); de modo semejante Penélope-Clitemnestra en la *Odisea*, Telémaco-Orestes. Contraposición de Ate y las Súplicas: 71-73 *(Ilíada)*. La alegría del vencedor en contraste con el hundimiento del vencido: 462 (Píndaro); en la lírica coral, muchas veces no se afirma algo, sino que se niega su contrario: 418[50]. Ver también [3.3-2.].

Contrastes reales o imaginarios impulsan la voluntad del oyente: 155 s. (Calino), 159 (Tirteo), 203 (Mimnermo), 386 s. (Th.). La evocación de la vejez y la muerte como estímuo para la juventud y la alegría: 192 s. (Alceo), 197 (Semónides), 204-05 (Mimnermo), 284 ? (Anacreonte); ver también 351 s. (Heráclito).

[4.7-2.] *Fuerzas opuestas en una misma cosa:* 385, el vino es bueno y malo (Teognis); 181 amor «dulce-amargo» (Safo), 223 «dulce para los amigos, amargo para los enemigos» (Solón), 426 la lira de Apolo alegra a los olímpicos y atormenta a los enemigos (Píndaro); los poderes se cambian en sus opuestos: 461 (Píndaro). En Heráclito, la media proporcional une cualidades opuestas: 357, 361.

[4.7-3.] *La vida como secuencia de transformaciones entre opuestos.* La naturaleza lábil del hombre arcico oscila entre los opuestos extremos del sentimiento: ver [5.5.]. En consecuencia, se ve la vida humana como algo sometido a la ley natural de una secuencia de cambios radicales: la felicidad se torna infortunio, y también viceversa (ver también en la tragedia clásica, Sófocles, Traq. 129 a 135): 139 (Arquíloco Fr. 58), 146 (Arquíloco Fr. 67 y 7), 225 (Solón, V. 63-76), 404 s., 440 s. (Istm. 3, 17 s.), 462 (Píndaro). Ver también [5.8.].

[4.7-4.] *La estructura cósmica y el proceso del mundo interpretados desde el juego de oposiciones.* Estructura de la tierra. Como el agua es el elemento opuesto a la tierra, se postula un flujo circular del Océano como límite de la tierra entera: 110[13], 206. Más tarde la Tierra se subdivide en dos partes, Asia y Europa, divididas por corrientes de agua, y, a su vez, partidas por la mitad por dos ríos poderosos: 324, 411 s[2].

Parejas de principios cósmicos de oposición en la filosofía. «Agua» (o «mar») y «tierra» como principios opuestos en Semónides (¿y Tales?): 200, 250, ver también [4.6-3.]. «Todo es tierra y agua», según Jenófanes: 316. La contraposición se duplica (Tierra/Agua/Fuego) en el esquema de la media proporcional (: 356-58) de Heráclito: 360-61. Lo «caliente» y lo «frío» como principios cósmicos en Anaximandro: 251-53. Lo «par y lo impar» en los pitagóricos: 261 s. «Luz y noche» (= ser y no ser, saber e ignorar) constituyen el mundo aparencial de Parménides: 337-43. Fuerzas opuestas, como constituyentes fisiológicos de la vida en Alcmeón: 322. El mundo positivo (tierra, mar y cielo) frente al mundo negativo («vacío», Tártaro y «noche»), incluyendo a sus habitantes y descendientes por ambos lados, en Hesíodo: 110-14; el no-ser es lo primario: 110 y nota 12, 113 s. *Aisa* y *Poros* en Alcmán: 163 s., 244 s.; ver también: 297[25] (Simónides).

La oposición misma es el principio fundamental del mundo y de la vida, según Heráclito: 350-55, etc.; ver también [5.5-2. (b)».

[4.7-5.] *¿Qué hay entre, o detrás de, los opuestos?* Hesíodo habla del «umbral» entre la noche y el día: 112, y de un «umbral» entre el no ser y el ser como fuente de los mundos positivos: 113 a 114. Según Anaximandro, la fuente de los opuestos, de la que brotan y a la que retornan, es algo «indefinido-indeterminado»: 251-55, que es neutral: 352. Según Heráclito, los opuestos son las dos caras de lo mismo: 350 s., y Dios es la esencia y el perpetuo portador de los procesos opuestos: 363 s.

[4.7-6.] *Abandono de la oposición polar en ciertos casos.* Los opuestos pierden su dureza con Anacreonte: 282. En lugar de cualidades opuestas hay grados de intensidad y fuerza en una misma cualidad en Anaxímenes (mayor o menor espesamiento de un

único elemento: el «aire»): 256; Jenófanes (gradación de lo dulce, progreso en la civilización): 315 s.; Simónides (mayor o menor «bondad» en los hombres): 292-94, 305. Salud como equilibrio de opuestos en Alcmeón: 322. Un paso en este camino de la intensificación lo dio Parménides cuando estableció una mezcla complementaria de los opuestos luz-noche, de manera que el aumento de uno se compensa con la disminución del otro: 339-43, pero Parménides mismo consideró errónea esta línea de pensamiento.

[5.] *El hombre arcaico*

[5.1.] *La persona.*

[5.1-1.] *Estructura y función de la persona.* En los tiempos más antiguos no hay escisión de la persona en «cuerpo» y «alma», sino que los órganos físicos, espirituales y anímicos resultan inmediatamente del yo: 84-87; la conducta corpórea y la anímica son indiferenciables en el texto de Tirteo: 159. Un «plan» se pone automáticamente en acción sin tener que sobrepasar un umbral: 87 s., de manera que no se necesita el concepto de una «voluntad» propia: 366[52]. Un saber objetivo abre amplias perspectivas al hombre épico: 89 s. La epopeya estiliza los hombres de modo global, de manera que la apariencia bella o fea se corresponde a su naturaleza: 91; es diferente el nuevo realismo de Arquíloco: 141, mientras que Tirteo encomienda a los espartanos la tarea de actuar como corresponde a su «apariencia»: 156[7].

Más tarde se constituye el «alma» como componente del hombre: 259; Anacreonte habla del «alma» que le gobierna: 283, por la misma época Pitágoras establece la doctrina de la transmigración de las almas: 259 s., 264 s.; para Heráclito la existencia del «alma» es evidente: 355 s., 364, 367[54]. (No hay que interpretar como una oposición «cuerpo-alma» los contrastes entre lucha-deliberación en la épica, entre fuerza-sabiduría en Jenófanes: 312, o entre existencia animal-espiritual en Hesíodo: 104).

[5.1-2.] *Hombre y mundo.* Aun después de adquirir un «alma», no hay cambios esenciales en su relación con el mundo exterior; el hombre sigue siendo un campo abierto de fuerzas (ver [4.6-1.]) en medio de otros campos de fuerzas (ver [4.6-2.] a [4.6-4.]). Sólo en la época de Sócrates empieza el hombre a diferenciarse como ser moral frente a la naturaleza mecánica; pero en toda la época arcaica se siente inmerso en una ordenación global en la que participa pasiva y activamente: 134[32]; se sabe sometido a las mismas leyes como cualquier otro ser: 246 s., ver [2.3-3.] y [4.5-2.].

Jenófanes no establece el contraste entre la naturaleza mecánica y la humana, sino entre ella y Dios: 316 s.; para Heráclito el contraste tampoco está entre el hombre y la naturaleza, sino entre el hombre sin luces que obedece ciegamente al Logos que todo lo domina y el que lo conoce y se comunica con él: 349-371 (passim).

[5.1-3.] *Individualidad.* Tipos unitarios en la épica: 48, 91. Se debe vivir conforme a los dones enviados por los dioses, para bien y para mal: 53[34], 77[4]. La naturaleza innata determina las acciones del hombre: 408, 448, 450 (Píndaro); las cualidades heredadas pueden manifestarse o permanecer latentes: 466 y nota 177 (Píndaro). La naturaleza del hombre constituye su destino: 367 (Heráclito). El temperamento y la conducta individuales como «conocimiento»: 89 s. (épica) y como algo capaz de ser aprendido: 379, 390 (Th.).

[5.2-1.] *¿En qué consiste la «grandeza» y cómo hablar de ello?* (Selección). La épica prodiga epítetos tales como «divino»; en el periodo posterior tal uso es más sobrio. Para Safo, Héctor y Andrómaca son semejantes a los dioses en su fiesta de bodas: 174, el novio parece como Ares, mucho mayor que un hombre grande: 172, se presenta semejante a los dioses: 175. Según la colección de Teognis, es semejante a dios quien en su vida es capaz de pagar el bien y el mal con la misma moneda: 385 (ver también

«dulce con los amigos, amargo con los enemigos» en Solón: 223); Arquíloco se enorgullece por su «gran» arte de devolver implacablemente mal por mal: 142 s. Solón está convencido de que con el desempeño desinteresado de su alto cargo, ha conservado pura su fama y ha aventajado a todos los hombres: 216; Safo recibe la seguridad por parte de Afrodita de que el «gran» don de su arte se conservará en la memoria de los hombres: 185 s.; Teognis declara que su nombre será conocido por todos los hombres por su libro: 378. Hesíodo cuenta que con el llamamiento que le hicieron las Musas le elevaron por encima de la existencia animalesca de pastor: 104. Alcmán se enorgullece de su procedencia del eminente Sardes: 161 s.; Anacreonte se enorgullece de su maestría en los juegos del amor: 279 s., y Jenófanes de su sabiduría útil a la comunidad: 312 s. (por el contrario, la grandeza de los «siete Sabios» radica en su éxito personal: 232 s.). Parménides hace que la diosa le diga que, como elegido por el destino, recorre un camino alejado del común de los hombres: 332 s., y que ningún mortal mejorará el plan cósmico que le ha sido revelado: 338; Heráclito se tiene como un vidente entre ciegos: 349, etc. Como Teognis ha hecho de Cirno el destinatario de sus poemas, le ha dado alas que llevan el nombre del muchacho por todo el mundo griego, y el poeta espera gratitud por ello: 381 s. (a la inversa, las muchachas del coro prestan al envejecido y débil Alcmán la fuerza de sus alas cuando cantan y bailan sus canciones: 162). La canción de Baquílides a Hierón vuela por todas partes como un águila, porque su grandeza es elevada e ilimitada; el mismo pensamiento con otras imágenes, en Baquílides y Píndaro: 427 y nota 65. Según Píndaro, Hierón con su victoria ha encontrado un honor como ningún otro griego: 424.

La épica tiene sus propios recursos para estilizar la grandeza de sus personajes: 48-50, 91; pero el ideal humano es diferente en la *Ilíada* y en la *Odisea:* 91-96. Sobre la grandeza que procede de la vitalidad poderosa, ver [5.4-1.], de la virtud, ver [5.7.]; sobre la máxima felicidad humana, ver [5.8-1.], sobre la caducidad de la grandeza humana [5.5-1.], sobre las realizaciones, estima y fama como criterios de grandeza, ver [4.6-1.].

[5.2-2.] *El milagro.* La búsqueda incondicionada y exclusiva de poder la expresa dramáticamente Solón por la boca de un contradictor, mientras que él rechaza la tiranía como objetivo personal: 216-218. En pocos poemas de la colección de Teognis se celebra a los líderes: 388 s.; ver también [5.7-1.] sobre «el bien». Heráclito desprecia la masa estúpida de la «multitud» igualada democráticamente: 349, 365, 368-69; las decisiones las ha de tomar el mejor: 368.

[5.2-3.] *Concepción de la grandeza de Píndaro.* Aun cuando Píndaro hace suya, en todo su rigor, la concepción arcaica de la caducidad de la grandeza humana (ver [5.5-1.]), los hombres que celebra están animados por un impulso elemental para escalar las alturas de la humanidad, y experimentan la tentación de ser como dioses; se tiene en cuenta el peligro de caer en el abismo, pero un camino intermedio es rechazado: 429, 440-42.

[5.3.] *El hombre burgués; la clase inferior.*

[5.3-1.] *El hombre burgués.* Los *Trabajos y los días* de Hesíodo se mantienen dentro del horizonte del hombre que lucha por el pan cotidiano: 122 s., 127-30, y para el que el trabajo no es una desgracia; el máximo objetivo de la capacidad humana es una «riqueza» moderada que proporciona *areté* y prestigio al que triunfa (V. 311-13); lo que tales hombres necesitan es aplicación e inteligencia (V. 289-98), y, por lo tanto, rectitud (ver [5.6-1.] y respetabilidad rural (V. 342-60, 707-23).

La lírica jónica, a partir de los finales del siglo séptimo, se aburguesa cada vez más, ver [5.4-4.]. Los dichos de la colección de Teognis están dirigidos a la clase superior, pero su sentimiento es más burgués que aristocrático: 396 s.

[5.3-2.] *La clase inferior.* Los yambos de Hiponacte buscan sus héroes grotescos entre la gente ordinaria: 208-10. Los advenedizos son ridiculizados por Arquíloco (: 141 s.), Anacreonte: 285, y Teognis: 379 s. Como contraste (ver [4.7-1.]) para la forma superior de vida, Hesíodo censura a los hombres sometidos a su vientre: 104[2], Teognis: 384 (V. 486) y Píndaro: 454[137].

[5.4.] *Vitalidad* (ver también [4.6-1.]).

[5.4-1.] *Vitalidad competitiva.* El yo se fortalece en su competición con otros: 91 s. (épica); la vitalidad sin límites de los dioses épicos: 64-67 (sin embargo, en la épica tardía se considera ya rechazable la brutalidad de las pasiones: 62-64): vitalidad y alegría por la lucha en Arquíloco: 142-145 y Alceo: 186-190, 195 (sin embargo, un ligero ataque de pacifismo tras una derrota: 190). Hiponacte hace que su público se regocije con escenas soeces: 208-211.

[5.4-2.] *Safo.* La naturaleza de Safo es apasionada y cambiante, pero no competitiva: 181; cede sin lucha a la contradicción y transforma la experiencia en poesía pura, p. e., 184-86, 205 s. Las alegrías del círculo en el que se movía Safo: 177-180.

[5.4-3.] *Vitalidad inocua.* Sin comprometerse excesivamente entre sí, los hombres viven en la camaradería de la comida y la bebida, y en el amor de muchachos y mujeres. El principio: δίκαιος ἐὼν τὴν σαυτοῦ φρένα τέρπε (Th. V. 794 s.: 383) y (: 310[4], ver también: 205, Mimnermo) está expresamente recogido por Solón: 213 s., 221 s.; Solón no busca el conflicto, aunque lo afronta con fortaleza, sino los medios que lo neutralizan por medio de la autodisciplina y el ajuste social: 215; su saludable vitalidad contrasta con la debilidad de Mimnermo: 211 s.; su elegía sobre las diez fases del curso natural de la vida humana: 222. Mimnermo considera la vida digna de vivirse en tanto pueda haber satisfacción sexual: 203-205. Según Simónides, sin alegría y salud la vida no es digna de vivirse: 303.

Instrucciones para el comportamiento en los banquetes, de manera que haya satisfacción para todos: 384 s. (Teognis); buena conversación y recitación de poemas son esenciales en un banquete adecuado: 310 s. (Jenófanes); la colección de Teognis es un buen testimonio de ello: 376-78. Los que beben tienen delirios de grandeza: 434-35 (de las canciones convivales de Baquílides y Píndaro). Las canciones monódicas y sociables de Anacreonte tienen la elegancia tardoarcaica en su forma y contenido, y muchas tienen como tema los juegos del amor: 277-84; traza también retratos irónicos de personajes conocidos: 284-85.

La alegría de los que participan en los cantos y danzas de la lírica coral: 206[3].

[5.4-4.] *El debate de la fuerza vital* desde finales del siglo séptimo en adelante: 195 s. (pero la suave gravedad del temple de Simónides no se basa en una falta de vitalidad, sino en una humanidad intuitiva de nuevo cuño): 305 s.

[5.4-5.] *El amor* (desde el punto de vista del poeta). Amor apasionado del hombre por el joven y de la mujer por la joven, con sucesivos objetos de amor. Safo: 175-178, 190 s., 183; Íbico: 270-71, 273-275 (?); Píndaro: 466 s., 403 (tono erótico), 448 (ambos sexos).

Una posición intermedia entre el amor homosexual y heterosexual. Mimnermo: 203-205; Anacreonte: 277-283 Teognis: 381 s. y el libro II (no tratado en el texto). Amor superficial con ambos sexos. Solón: 211 (Fr. 20), 221 (Fr. 14).

[5.5.] *El hombre arcaico como ser efímero.*

[5.5-1.] El hombre «efímero». El hombre arcaico interpreta el mundo como el campo de batalla de opuestos absolutos (ver [4.7.]), y su vida sentimental regida por la ley de la oposición; cada cambio de fortuna modifica radicalmente su ser, de manera que su identidad es algo problemático, y se reconoce como un mero producto del «día»

que el dios le otorga: 138-140, 153-54 (Arquíloco). Se ve zarandeado entre el sentimiento del orgullo y la derrota: 146 (Arquíloco), 146 s. (Píndaro); su corazón se ensancha y encoge sucesivamente: 387 (Th.).

A causa de la fragilidad de sus esfuerzos y de su ser, el hombre se considera como una nada: 439-40, como la sombra de un sueño: 462 s. (Píndaro); ciego para la desgracia que se avecina, se entrega a lo ilusorio: 123 s. (Hesíodo), 197 s. (Simónides), 224 s. (Solón), 439, 464-66 (Píndaro); su espíritu está dominado por el error: 457 (Píndaro); Zeus no ha puesto en los mortales signo alguno de orientación: 464 (Píndaro); no se nos ha enseñado el camino que conduce a lo divino: 394 (Th.).

El hombre está desamparado frente a la pasión (: 180 s.) y la tentación: 296[22], frente a la desgracia (ver: 292 ἀμήχανος συμφορά), ver [5.8-3.] y el infortunio [5.8-2.].

[5.5-2.] *Medios para aliviar la desgracia.* (a) El don divino de la «paciencia» victoriosa (τλημοσύνη, «compostura») gracias a la que se rechaza la aflicción y se recupera la alegría, por un movimiento pendular: 146 s. (Arquíloco); en la épica la paciencia de Ulises tenía también el carácter de un control de la razón calculadora sobre las veleidades del corazón: 94 s. (b) El autocontrol se facilita con el reconocimiento de que el cambio es ley de la vida: 146 (Arquíloco), 394 (Th.); el conocimiento por parte de Heráclito de la esencia y necesidad de los opuestos proporciona una actitud firme frente a los cambios y desgracias: 354 s.; Simónides deduce de la limitación de las posibilidades humanas, el principio según el cual ningún hombre puede ser criticado por algo que ni el más listo puede remediar: 292-94. (c) Suavización de la oscilación de los sentimientos: 146 (Arquíloco), adaptación a las situaciones cambiantes: 138 *(Odisea)*, 442 (Píndaro). (d) El hombre sabio y noble muestra al mundo su suerte y esconde su desgracia: 441 (Píndaro); consejo semejante por razones prácticas: 394 (Th. V. 355 s.).

[5.6.] *Moralidad.*

[5.6-0.] *El problema.* ¿En qué se funda, desde un punto de vista sentimental o ideológico, el convencimiento de que se exige del hombre un comportamiento moral que es para él del más alto valor, aunque todavía no haya conciencia (: 91, 214[8], 216) ni decálogo? A este respecto son paradigmáticas las ideas esbozadas por Hesíodo y Solón.

[5.6-1.] *Hesíodo* (los versos aludidos son de T y D).

[5.6-1.1.] *Sentimiento instintivo de justicia.* Está representado por la pareja conceptual, con función positiva y negativa, *aidos* (respeto a las normas y límites) y *nemesis* (desprecio y violación de las normas de conducta; el significado de «castigo» es posterior). Si ambos abandonan a la humanidad, se pierde la protección frente al mal: 126, 127. Con la singular valoración que tiene Hesíodo por el trabajo creador (ver [5.3-1.]) se une el hecho de que, según él, la *nemesis* de los hombres y los dioses se dirige también contra los holgazanes, V. 289-311. El hombre fiel a su palabra, a lo justo y a lo bueno, encuentra la satisfacción *(charis)*, ver V. 190 s.

[5.6-1.2.] Según la concepción general, la justicia en cuanto tal posee una *obligatoriedad objetiva;* es uno de los aspectos del orden cósmico que se impone: 134[32].

[5.6-1.3.] *Los dioses y el «poder» Dike (Justicia) imponen las normas.* Zeus es guardián de la justicia: 120; la ha otorgado a los hombres, y sólo a los animales consiente que se devoren entre sí: 127. Vigila todo lo relativo a la justicia, si quiere: 127. La doncella Dike, hija de Zeus, es honrada y respetada (*aidoie*, de *aidos*, ver [-1.1.]) por los dioses en el Olimpo; advierte a su padre de las faltas para que las castigue, V. 256-60; La justicia *(Dike)* triunfa, en último término, sobre la *Hybris* (violación de derechos ajenos), V. 217 s. La Dike trae la desgracia a los jueces injustos que distorsionan el derecho, V. 220-24. Zeus hace que prospere la comunidad que es justa,

y castiga al conjunto por los pecados de sus miembros, V. 225-47; el premio a la fidelidad y el castigo por la violación se extiende también a los descendientes, V. 282-85. Hay treinta mil observadores invisibles para controlar las acciones justas e injustas de los hombres, V. 249-55: 135.

[5.6-1.4.] *Fuerzas opuestas.* Como fuerzas que impulsan o tientan al hombre a las malas acciones, se menciona: la *hybris* (ver [-1.3.]); la tentación de lucro que engaña la mente, de manera que *aidos* es aplastado por su opuesto, y se consiguen grandes riquezas por la fuerza y el engaño, V. 321-24; el impulso sexual, V. 328 s.; y un «celo destructor, que se alegra del mal ajeno, odioso» (evidentemente distinto del «celo» al servicio divino: 108 s.), V. 195 s. Ver también enumeraciones parecidas: 296[22]. En una sociedad corrupta el poder aventaja al derecho, V. 202-12, prevalece la ley del fuerte, y el malvado es honrado, V. 19-92 (: 126 s.).

[5.6-2.] *Solón.* Enunciados acerca de un sentimiento instintivo de justicia no se encuentran en los versos conservados; pero en el Fr. 23, 20 (: 217): «no me agrada (comportarme con fuerza tiránica, ni igualar lo malo con lo bueno)». Por otra parte, su alabanza hímnica al buen orden está transido de poderosa emoción: 215.

[5.6-2.2.] *Dike y Zeus promueven «con seguridad» (: 215) las normas morales.* Dike (Justicia) se informa silenciosamente acerca de todo lo que se hace, y proporciona la sanción: 214 y nota 8. Zeus castiga con seguridad antes o después a los autores de la culpa o a sus descendientes: 226 s.

[5.6-2.3.] *La injusticia es castigada y la justicia premiada por sus consecuencias naturales.* Un proceder injusto acarrea un error fatal *(ate)* que, con el tiempo, ocasiona catástrofes (también Hesíodo en TyD 215 s.): 226; una conducta asocial produce catástrofes políticas que golpean a los ciudadanos, incluso en su vida privada: 214 s. (ver [5.8-4.]); una buena ordenación domina los malos impulsos y los encamina a lo justo: 215.

[5.6-2.4.] *La personalidad moral de Solón* la reconoce la historia por sus realizaciones: 218; ejerció la más alta responsabilidad de modo desinteresado y no partidista: 216-218, para no manchar su fama y elevarse sobre los demás hombres: 216. Ruega a las Musas para conseguir buena reputación entre los hombres: 225 s. y nota 35.

[5.6-2.5.] *Fuerzas opuestas.* Hybris: 224 (Fr. 1, 16); «Saciedad» (autosatisfacción): 213 (Fr. 3, 9; también Fr. 5, 9); afán de ganancias: 213 (Fr. 3, 6), 216 (Fr. 4, 4), 223 (Fr. 1, 11 s.), que llega a los bienes públicos y sagrados: 214 (Fr. 3, 12); ausencia de sentimiento moral: 213 (Fr. 3, 7); ambición desmesurada: 216 (Fr. 23, 1-7).

[5.6-3.] *Otros autores* (ver también [5.7.]).

[5.6-3.1.] *Positivo.* Glorificación de la acción moral del guerrero en la batalla efectiva frente a otras realizaciones y cualidades: 320 (Pseudo-Tirteo). Rectitud como esencia de la *areté:* 391 s. (Th.). El justo sólo hace bien a los demás: 391 (Th. V. 547 s.), frente a la concepción según la cual hay que devolver mal por mal: 379 (Th. V. 59 s.). No hacer daño a nadie: 393 (Th. V. 1153 s.); ver también [5.4-3.]. No denostar al enemigo, ni alabar al amigo, si no lo merecen: 390 s. (Th. V. 1079 s.).

[5.6-3.2.] *Negativo.* La necesidad fuerza al pobre a la mentira, el engaño y la disputa, por ajeno que esto sea a su naturaleza: 395 (Th.). No valen las mismas normas para hombres que viven en la seguridad y para una nación próxima a la catástrofe: 394 (Th. V. 235 s.).

[5.7.] *Areté* y hombres «buenos» o «malos»; lo «bello» y lo «feo».

[5.7-1.] *Definiciones típicas.* Sobre la noción compleja de la «bondad» humana (: 391-393, ver también [5.2.]) se distinguen cuatro concepciones diferentes.

(a) La *areté* es ante todo la acción guerrera: 158 (Tirteo, Fr. 8, 14), 319-320 (Pseudo-Tirteo), 391 (Th. V. 867 s.); «hombres buenos» es el título de honor de los caídos en la guerra: 303 (Simónides), 441 (Píndaro).

(b) La *areté* (y el respeto que trae consigo) la posee el que tiene éxito gracias a su habilidad y a la bendición de los dioses: 127 (Hesíodo); «es bueno el que ha tenido éxito, y malo el que no lo ha tenido; pero triunfan y son los mejores los amados por los dioses»: 292 (Simónides). Como todos los hombres están expuestos al fracaso, son todos malos: 221 (Solón), y sólo Dios es bueno: 292 (Simónides). Sobre el «malo por la desgracia» ver también [5.8-2.].

(c) La *areté* se define como la «pasión por lo bello» (por todo lo noble, grande y refinado), junto con el «poder» de realizarlo en la propia existencia: 392 (Th. y Píndaro).

(d) *Areté*, en un sentido moral, como rectitud y abstención de lo innoble: 391 s. (Th. V. 1177 s. y 145 s.). Los hombres malos obran vulgarmente, violan los derechos de los hombres y pronuncian palabras dañosas: 390 (Th. V. 307).

(e) En sentido adjetivo «bueno» y «malo» se aplican también a la clase superior (que tiene el poder: 379, Th. V. 34) y a la clase inferior (no educada ni fiable): 217 (Solón), 379-81, 386, 392 (Th.); ver también: 158 s. (Tirteo Fr. 8 sobre la pérdida del status).

[5.7-2.] *La doctrina de Simónides:* 292-96. No es posible que ningún hombre sea «bueno» ni que lo sea permanentemente; por eso los pocos que obran de modo «sano», inteligente y hábil, y que promueven la justicia comunitaria, deben ser amados y honrados; los fracasos (del tipo b) que no puede evitar ni el hombre más apto, y las acciones inmorales (tipo d) cometidas involuntariamente, no deben ser achacadas con responsabilidad (ver también: 437, Píndaro).

[5.7-3.] *Otras cuestiones.* La *areté* dura, mientras que la riqueza va de mano en mano: 222 s. (Solón); según el juicio de la mayoría, la riqueza es la única *areté:* 392 (Th.). Sólo unos pocos poseen la *areté* y la belleza: 392 (Th. V. 933 s.); sobre la *Kalokagathía* ver también 224[33] (Solón). La *areté* (tipo b) se consigue evitando la ambición exagerada: 392 (Th.). La inteligencia (o sabiduría) y la *areté* como la más alta meta: 382 (Th.); la inteligencia flexible es más eficaz que una gran *areté:* 388 s. (Th.). No se debe desear otra *areté* que la gracia del destino y el agrado de los dioses: 393 (Th.); no se debe desear la fama por la *areté* o por la riqueza, sino sólo la buena suerte: 393 (Th.).

La maldad moral no es necesariamente innata, sino que se puede adquirir en el trato con los malos: 390, ver: 379 (Th.). Simónides habla de la *areté* con tímida reverencia: 296[24]. Según Píndaro, para que la *areté* tenga seguidores se necesita el reconocimiento de los contemporáneos y de la posteridad: 454. La cuestión de la unidad de la *areté:* 319[1]; respuesta afirmativa de Píndaro: 452. Según Simónides el hombre bueno es «cuadrado en brazos, piernas y entendimiento, y está construido sin defectos»: 292.

[5.7-4.] *Lo «bello» y lo «feo».* En la *Ilíada,* Tersites es tan feo de figura como rechazable de conducta: 91. Las expresiones «bello» y «feo» (etimológicamente, «vergonzoso]) tienen también el sentido moral de laudable y rechazable: 156-58 (Tirteo). El dicho «lo bello es amado» tiene seguramente en Teognis un sentido moral, 378. La búsqueda de Safo de «lo más bello» se dirige a aquello cuya contemplación más agrada y eleva: 183 s. Píndaro entiende por «bello» en *Pit.* 1, 86, el poder real: 429; de modo semejante en Solón equivale a poder y riqueza: 216 y nota 12. En la fórmula ἐρᾶν καλῶν καὶ δύνασθαι (ver [-1. tipo c]), καλά se refiere a todo lo excelente. Sobre las ideas de Píndaro acerca de lo valioso y el valor: 450-52.

[5.8.] *Buena suerte y desgracia.*

[5.8-0.] *Expresiones de la «buena suerte» en Píndaro,* p. e. εὐξοία, εὐαμερία, μείλιχος αἰών, γλυκὺς βίοτος, ἁβρότας, εὐφροσύνα, εὐθυμία, ὄλβος (ὄλβιος, μάκαρ, μακαρίζω), τέρψις (τὸ τερπνόν), εὐδαιμονία, εὐτυχία (Τύχα).

[5.8-1.] *¿En qué consiste la fortuna?* Se la busca en diferentes direcciones y niveles, p. e.:

En el poder y la riqueza, en la capacidad de realizar lo que uno quiere («la venganza llena el corazón»: 387, Th., V. 362; conseguir lo que se quiere hace feliz: 462, Píndaro); en el prestigio y la fama (el desterrado Alceo añora la asamblea del pueblo y el consejo: 188); Solón ruega por múltiples cosas: la bendición de los dioses, la buena reputación, la influencia sobre amigos y enemigos, las posesiones: 223; «todo lo posee quien tiene estas dos cosas: éxito brillante y la alabanza de los hombres»: 450 s. (Píndaro). Ver [4.6-1.], [5.2.].

En la posesión de la *areté,* ver [5.7.].

En el disfrute de la vitalidad, en las fiestas (un banquete en buena compañía es «lo más santo y florido de la vida feliz», según Píndaro: 455), en las «bellas» actividades Safo recuerda a sus amigas, Fr. 91: 177 s. Ver [5.4.].

En la felicidad doméstica del que tiene: hijos, caballos, perros de caza y un huésped extranjero (para conversar y tener contacto con el gran mundo): 221 (Solón Fr. 13); o un matrimonio feliz: 199 s. (Semónides).

O la conformidad con la incertidumbre del destino; «Es feliz quien pasa un día sin lágrimas»: 165 (Alcmán); la simple ausencia de dolor: 393 (Th. V. 1153-56). Ver [5.5-2. (d)].

[5..8-2.] *La desgracia.* Relación de desgracias que afligen a los hombres: 197 s. (Semónides). La desgracia de la vejez: 203-05 (Mimnermo). La pobreza y la menesterosidad consiguiente es un mal incomparable: 193 (Alceo), 295, 380 s., 384, 386 (Th.). La desgracia perturba la mente y el ánimo: 139 (Arquíloco); la pobreza corrompe la voluntad incluso del hombre justo: 295 (Th.). La desgracia avergüenza y nos hace pequeños, despreciables, impotentes, «malos»: 292, ver [5.7-1 (b)]; Simónides es el primero que rechaza el estigma de la desgracia sin culpa, ver [5.7-2.].

Fama póstuma en la epopeya, conseguida por el infortunio: 16 *(Ilíada).*

[5.8-3.] *Buena y mala suerte como dones de los dioses y de los poderes, del destino o del azar* (selección). Zeus distribuye dolores y alegrías: 123 *(Ilíada),* ver: 441 s. (Píndaro); intervención de los dioses en la actuación de los hombres en la epopeya: 73-83; el destino en la epopeya: 67-68. El destino como «obra de los dioses»: 141 s. (Arquíloco), como regalo de Hermes: 210 (Hiponacte). Zeus humilla y enaltece: 120 (Hesíodo), los dioses derriban y levantan: 139 (Arquíloco); «gloria enviada por Zeus»: 462 (Píndaro). El hombre que se alegra de su suerte busca protegerse piadosamente de la «envidia» de los dioses: 427, 441, 463 (Píndaro). La victoria en las competiciones la concede el dios del lugar: 461 (Píndaro) o los Dioscuros: 405 s. Nuestro esfuerzo no logra el éxito sin la decisión de los dioses y el destino: 226 (Solón); decide siempre el destino innato: 448 (Píndaro, *Nem.* 5, 40). El «poder» Ilitía (nacimiento) orienta al niño a la grandeza y la gloria: 448 (Píndaro); Tyche, hija de Zeus, dispensadora de felicidad: 409 s. (Píndaro); «el hombre sólo necesita buena suerte»: 393 (Th. V. 130).

Zeus ha echado para siempre sobre los hombres la carga del trabajo, los ha expuesto a los males y les ha dado la mujer: 122-24 (Hesíodo); Zeus creó la mujer (esposa) como el peor de los males: 199 (Semónides).

[5.8-4] *La desgracia merecida.* Solón explica que la desgracia de Atenas no es castigo divino sino algo merecido por los ciudadanos por su conducta irreflexiva y asocial: 213, 220; la labilidad de la riqueza no radica en la arbitrariedad divina, sino que es consecuencia necesaria del apetito insaciable del hombre: 226 s. Según Píndaro, las pretensiones engreídas impiden la felicidad, mientras otros no consiguen el premio merecido por su apocamiento: 464. Sobre la desgracia como consecuencia, o castigo, de la acción inmoral, ver [5.6.].

2. ÍNDICE DE PALABRAS GRIEGAS

ἀγαθός y κακός: 495-497, Índice 1 [5.7]
ἀθέσφατος, «sin limitaciones»: 104[1]
αἰπὺς (ὄλεθρος), «insuperable»: 55[38]
Αἶσα, en Alcmán: 163 s., 244
αἰσχρός: 496, Índice 1 [5.7-4.]
ἀλκή: 164[11], 320[5]
(ἐπ)ανθεῖν: 219[24]
ἀπάλαμνος: 294[17], 294[18]
ἀπέδιλος: 163[10]
ἄπειρος: 251[22], 270 s
ἀργαλέος: 384[18]
ἀρετή: 495-496, Índice 1 [5.7.]
ἀριγνωτος: 285
ἄρτιος: 215 (Solón), 261 s. (Pitagóricos)
ἄτη: 71-73 (Epos), 226, 227 (Solón), 232

βαστάζειν: 410[31]
βρέχειν, βρόχος: 443[105]

γαστρίμαργος: 444[109]
γελᾶν, «engañar»: 379[8]

δημοβόρος (βασιλεύς), etc.: 127[18], 189[58], 189[59]
δίκη: 332 s., 334, 346[42] (Parménides)
δίκην διδόναι: 254
διοτρεφής: 122
δρηστήρ: 127[20]

εἰδέναι: 317 s. y notas 19 y 22
εἶδος, «apariencia representativa»: 156[7]
ἔκπαγλος, «loco»: 50[29], 125 (v. 154)
ἐλπίς, «esperanza ilusoria»: 124 (Hesíodo) 197 s. (Semónides), 409, 463[168], 464 s. (Píndaro)
ἐξίεσθαι (πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἕντο),«dar rienda suelta»:44[8]
ἐπάρουρος, «en la tierra»: 91[21]
ἐπιλανθανόμενον usado en pasiva por Marco Aurelio: 354[15]

ἐφήμερος: 138-139, 165[15], 384 (v. 486), 388, 441, 462 s

ἡλικία: 440[102], 466[180]

θέμις, δίκη, νόμος como aspectos del orden cósmico: 488, Índice 1 [4.5-2.]
θέτις, en Alcmán = θέσις?: 244[2]

ἱστορίη: 318, 360

καιρός, todavía no «momento oportuno»: 417 s. y nota 11
κακός: 495-96, Índice 1 [5.7.]
καλόν y αἰσχρόν: 496, Índice 1 [5.7-4.]
Καστόρειον: 405[18]
κεκορυθμένα χαλκῷ (δοῦρε): 427[64]
κεφαλή, «persona»: 85[3]
κίνδυνος (palabra extraña): 226[38]
κινεῖσθαι, «cambiar»: 314
κράτος, κρατερός: 87, 461[156]
κῦδος: 87

λιτοργός: 198[4]
λόγος: 334, 349 s., 353[13]

μάρπτειν: 440[100]
μένος: 77, 78, 85, 86[8], 87, 88, 291, 340 (Fr. 11, 3)
μετάστασις: 289[2]
μέτρον: 131, 440[102]
μήδεσθαι: 87 s
μυχός, «lo interior» (no «esquinado»): 236[12]

ναυσίστονος, «que lucha en el mar»: 425[56]
νέμεσις, νεμεσσάειν: 91, 494, Índice 1 [5.6-1.1.]
νόος, νοεῖν: 86, 89, 138, 139, 139, 291 (Fr. 48, 1), 294[17] ?, 314[11]

παρίστασθαι y προσίστασθαι: 342[36]
πάτος, no «camino»: 333[10]

πείθειν, Πειθώ: 281[15]
πελάζειν, «llevar a», «llegar a», no «acercarse»: 335[16]

πέρας (πεῖρας), en Parménides: 336, 340 s. (Fr. 11, 7); «límite» o «umbral» entre el ser y el no ser: 113-14 (Hesíodo); ἄπειρος: 251[22], 270 s
πολύτλας, ver τλῆναι
Πόρος: poder cósmico en Alcmán, 163 s. 244 s.
πρόσσω καὶ ὀπίσσω: 433[81]
ῥαψωδός, no «recopilador de poemas»: 34[19]; otras interpretaciones erróneas: 368[57]

σοφός, que tiene «sabiduría práctica»: 232; σοφία: 303, 312, 382, 388
σύνδικος: 426 y nota 26
συνείδησις: 214[8]

Τέκμωρ, poder cósmico en Alcmán: 164, 244 s.
τέλος, «realidad», «actualidad»: 204
τιμή, «valor» de lo que es valioso, en Píndaro: 451 s
τλῆναι, τλημοσύνη: 94 s., 494, Índice 1 [5.5-2 (9)]

ὑπέρδικος, «defender el derecho»: 456[144]

φίλος, φιλεῖν: 90 s. (épica); ὅττι καλόν, φίλον ἐστί: 378 (Th.)

χάος: 110[11]
χάρις (γλώσσης χάριν, en Hesíodo): 132[26]

ψυχή: 491 s. Índice 1 [5.1-1.]
Palabras que denotan «suerte» en Píndaro: 496, Índice 1 [5.8-0]
Palabras que designan actos de voluntad: 366[52]

3. ÍNDICE ALFABÉTICO

Las referencias de lo tratado se citan en primer lugar. Se ha intentado ser exhaustivo en el caso de autores traducidos o analizados en el texto, así como en los testimonios importantes. Se incluyen otras referencias sólo si proporcionan información relevante acerca de la cuestión tratada, aclarándola o contextualizándola.

Abstractas (entidades): 447[114]

ACUSILAO de Argos (2 *F Gr Hist* Jacoby): 327 s.
T 6 y F 1; 4; 5; 6: 327
F 13; 14; 22: 328

AFRODITA encarnada en una muchacha: 178 (Safo)

AGUSTÍN, *Conf.* 9, 10, 24: 335[17]

ALCEO: 186-195, 213
Fragmentos (numeración de Lobel-Page)
6: 188
10: 194 s.
34: 190.
38: 192; reconstrucción del v. 5 y 6: 192[13]
39, 7-10: 193
42: 194
44: 194
48, 10: 190
50: 192
63, 7: 190 s.
69: 190 s.
70: 190, 189[58], 216
73: 187 s., 191[63]
74, 6: 429[71]
112, 10: 193
115 (9): 193
117 (b), 27: 380[10]
129: 188 s., 180[30]
130: 188
249: 207
283: 194
286: 193
296 (b): 194
298: 194 s.
306 (14) y (16): 187 s.
326 + 208 col. II: 187
327: 195
332: 188, 191[63]
335: 191
338: 191, 278[8]
341: 193
347: 191, 361[38]
348: 189, 216
350: 291
357: 186 s., 193[66]
360: 193, 232
364: 193 s.
367: 192
400: 191[62]
427: 193
428: 188
429: 196

ALCMÁN: 160-170
Especulaciones sobre los principios del mundo: 163 s., 244 s., 297[25]; la razón de su nueva genealogía de las musas: 244[4]

Fragmentos (numeración de Diehl)
1: 163-166; v. 16 y 37: 442[104]; v. 49: 168[26]
7: 162
13: 161, 378[5]
20: 162
28: 167 s.
32: 164
37: 167

43; 44: 168
49: 166, 283[24]
500: 167
53: 166
55: 166, 283[24]
56: 167
58: 168[25]
59: 168, 206[24]
63: 166
67: 168
80: 167
84: 168
92 y 93: 162
94: 162, Índice 1 [5.2-1.]*é*
97: 162
100: 162
102: 162
109: 244[2]
110: 163[9]
112 Bergk: 162
118 y 127-29 Bergk: 162
Pap. Ox. 2387 Fr. 3 col. 2: 168 s.[26]
Pap. Ox. 2387 Fr. 4 col. 2, 9: 244[4]
Pap. Ox. 2390 Fr. 2: 164, 244 s.

ALCMEON DE CROTONA (*Vorsokr.* 24): 321-323
B1: 321
B4: 322

ANACREONTE: 277-288
Fragmentos (numeración de Diehl)
1: 285; modificación del texto en V. 6 s.: 285[30]
2: 277 s.
3: 278
4: 283
5: 278 s.
6: 283[22]
8: 285[28]
11: 284
17: 282
18: 283
23: 285
25: 286
27: 278[8]
29 test.: 279
31: 286
32: 279, 278[6]
33: 283
34: 280, 278[5]
37: 283
39: 279 s.
40: 280, 285[28]
42: 288
43: 283
44: 284, 278[8]
45: 282
46: 279 s.
49: 283
52: 281, 272[17]
52: 281
54: 285, 278[8]
55: 280 s., 285[28]
56: 286
58: 283[24]
59: 281
65: 283
67: 286
69: 283[24]
76: 341
77: 285
79: 282 s.
80: 283
81: 286
88: 280, 278[6]
90; 91; 94: 286
96: 283
97: 286
63 Gentili = Ox. Pap. 2321: 286[32]
71 Gentili = Ox. Pap. 2322: 279 s.
72 Gentili = Ox. Pap. 2322: 285 s.
121 Gentili = 121 Bergk.: 283
124 Gentili = 164 Bergk.: 285[28]
144 Gentili = 139 Bergk.: 283[24]

ANAXÁGORAS. Teoría de la mezcla de cualidades: 251[22]; teoría de la divisibilidad ilimitada: 348; teoría del espíritu: 86[10], 314[12], 364[48]

ANAXIMANDRO (*Vorsokr.* 12): 251-255
Diversos fragmentos A: 252-253. B1: 254 s.
Teoría de los opuestos: 339 s.[30]
Neutralidad de lo indeterminado: 352

ANAXÍMENES (*Vorsokr.* 13): 255-257, 340[30]

ANTIFONTE
Sobre la estructura de la persona (*Vorsokr.* 87 B 44, A 2-3): 85[5]

ANTÍSTENES
Su monoteísmo (*Doxogr.* p. 538, 9): 314[12]

APOLO
Dios de la muerte y harmonía: 354; música apolínea y dionisíaca: 426
APOLONIO DE RODAS
Argon. 1, 496-500: 245[5]
2, 707: 279[10]
3, 117 s. y 132 s.: 278[5]
4, 460: 282[17]
4, 1165-67: 300[29]
APOSTOLIOS
8, 89 i: 383[17]
ARISTEAS: 233-235, 329, 457
ARISTODAMO: 193, 232
ARISTÓFANES
Ac. 381: 282[17]
ARISTÓTELES
De anima 3, 427 a 25 (errónea interpretación de un pasaje de Homero): 248[15]
Et. Nic. 1, 5 (fin de la vida): 379
Metaph. 11, 107[5] b 12 (organización de material doxográfico): 248[14] *De part. anim.* 1, 644 b 33 (psicología del amor): 183[42]
Polit. 3, 128 4 a-b (alusiones a Heráclito): 368[56]
Ret. 2, 1930 b 25 s. (paráfrasis de un pasaje de Píndaro): 440[100]
El «motor inmóvil» prefigurado en Jenófanes: 314[12]
Pseudo-Aristóteles, *De mundo* 400 b 27-31 (derivado de Heráclito): 363[43]
ARQUÍLOCO: 137-153
Fragmentos (numeración de Diehl)
1: 140, 162, 186[2]
2: 140: 186[2]
3: 151: 156[5]
5: 149, 151[1]
6: 140 s., 142, 188, 223[31]
7; 10 y 11: 146 s., 154[1], 227[41], 300
8: 139, 163[9]
9: 142, 205, 223[31], 383[15]
10 y 11, ver en Fr. 7
13: 142
15: 148, 281[14]
18: 150
19: 142
21: 149, 234[7]
22: 141 s., 145, 153[50], 194[72], 285[28]
25 y 26: 147
30: 143
32 y 34: 148
38: 151, 353[13]
48: 152[43]
51 I A 46 s.: 159; v. 454 s.: 150, 78[7]
52: 152[43]
54: 150
56: 149
57: 151
58: 139 s.
59: 148
60: 141, 153[50], 156[7]
61: 166
62: 151, 349
63: 143
64: 142, 223[31]
66: 143
67: 146, 153 s., 462[167], 571[171]
67 b: 145, 180
68: 138 s., 342[37], 349[5]
69: 143
70: 152[43], 278
71: 145, 147[31]
72: 148, 285[28]
73: 152[43]
74: 145
75: 143
77: 149, 170[3]
78: 148 s.
79: 144, 153[49]
86: 152[43]
88: 145 s., 153[49]
89-94: 149
95: 145
96: 143, 187[7]
103: 142
104: 147
107: 152[43]
112 y 113: 148
132 Bergk: 148
Pap. Ox. 2310 Fr. 1 B 22 s.: 145
Pap. Ox. 2310 Fr. 1 col. II: 143[19]
Pap. Ox. 2313 (9): 145[25]

ASTROS
Flotan sobre el Océano desde el lugar de su puesta al de su salida y se «bañan» en la corriente (*Il.* 18, 489): 110[13]
Reposan en una semiesfera: 206[9], 269 s.; 361 (explicación correcta de las fases de la luna en Parménides: 341
Esferas o ruedas: 252[23], 364

ATENEO
13, 575 c y 576 6 a: 403[11]
14, 624 d: 186[3]

ATOMISMO: 348

BAQUÍLIDES: 399[1], 399, 421 s., 434
Odas (numeración de Snell)
3: 430-34; v. 83: 310[4]; v. 85 s.: 438[94]
5; 14-57: 427[65]; v. 187-93: 132[26]141[14]
11, 15: 461[158]
17 (Ἠίθεοι ἢ Θησεύς): 419-22
18: 375[1]
Fragmentos (numeración de Snell)
4, 36-38: 412[35]
14: *296*[22]
20 B: 434-35, 286[32]
24: 121
? Pap. Ox. 2432: 296[22]

BIAS: 232
CALÍMACO
Fr. 64 Pf: 405[16]

CALINO: 154-55
1: 155 s.

CALIPSO
su significado: 61 s.

CAPUT (Poema) capitalis = «de la persona»:: 85[3]

CARÓN DE LÁMPSACO
(262 *F Gr Hist*, Jacoby) F 1: 329

CATULO
12, 12-17: 179[29]
61, 56 s.: 172[7]
62, 20 s.: 172[7]; v. 46 s.: 172[9]

CERILO, Fr. 9: 436[85]

CICERÓN
Tuscul. 5, 4, 10: 247

CLEMENTE
Protr. 113, 3 (vol. 1 p. 80 St.): 357[22]

CLEÓBULO: 290 s.

DEMÓCRITO (*Vorsokr.* 68) B 195: 156[7]

DESTINO. En Homero el núcleo duro de la realidad, que hay que aceptar sin comprender: 67-68, 83 y nota 16.

DIÁGORAS DE MELOS
(en sext. Emp. *Adv. Math.* 9, 53): 139[10]

DIÓGENES DE APOLONIA
(*Vorsokr.* 64) A 12: 257[32]

EMPÉDOCLES
(Vorsokr. 31)
B 3, 6 s.: 273
B 110: 359[33]
B 129: 260 s.

EPICARMO
(Vorsokr. 23)
B 5: 315[15]

ESQUILO
(Numeración de los versos según Murray)
Agam. 182 s.: 164[12]
Coef. 265-67. 132[26]; v. 319 s.: 164[12]
Sup. 1001: 448[118]
Prom. Prolog: 109[7]; v. 135: 163[10]; v. 293-97: 132[26]
Elegía por los caídos en Maratón: 300 s.

ESQUINES
3, 211: 386[26]

ESTESÍCORO 267-69
Fr. 1-6; 10; 11 Diehl; 10 y 21 Bergk: 269 s.
Fr. 12 Diehl: 283[20]
Pap. Ox. 2359: 269
Pap. Ox. 2360: 268 s.
? («Íbico» Fr. 3): 273-76

ESTOBEO
III, 31, 16: 392
IV, 36, 66 (Hemóloco): 466[177]

ESTRABÓN
2, 41 (Píteas Fr. 7 a 1 Mette): 113[24]

EURÍPIDES
Bac. (Dioniso juega con Penteo): 390[36]
Sup. 201-15: 316
Or. 1514: 132[26]

EXEQUIAS
El vaso con Dioniso navegando: 435[85]

FERÉCIDES DE SIRO
(*Vorsokr.* 7): 235-37
B1: 235 (Lectura 253[11])
B2; B4: 235 s.
Estilo: 236 s.

FILEMÓN
Fr. 89 Kock: 149[35]

FOCÍLIDES
Fr. 2 Diehl: 200[11]

GALENO
De sequela, cap. 11 y 4 (4, p. 814 s. y p. 784 Kühn): 342[37]

HECATEO
(1 *F Gr Hist,* Jacoby)
Genealogías: 326 s.
F1: 326 s., 318[21]
15: 326
19: 327
22: 326
27: 327
Pap. Cair.: 327
Peribegesis: 323-26
F 113 a: 324 s.
154; 291; 305: 324
324: 325 s.
327 s.: 329

HERÁCLITO (*Vorsokr.* 22): 348-71
Fragmentos
A 1, 3: 367
A 1, 8: 360
A 1, 9 y 11: 361
A 2: 369
A 9: 370
A 12: 361, 364
A 16, 129 s.: 364, 365
A 19: 368[58]
A 22: 353, 354
B 1: 349 s., 247[9], 357, 365
B 2: 365, 368
B 3: 356
B 4: 359, 369[59]
B 5: 370, 359
B 6: 361
B 8: 353
B 9: 359, 369[59]
B 10; 353, 352
B 11: 363
B 12: 355, 361, 367[54]
B 13: 359
BB 14: 369
B 15: 369 s.
B 16: 357
B 17: 349, 368[57]
B 18: 358 s., 369[60]
B 20: 368, 370[61]
B 23: 352
B 24; 25; 27: 368
B 29: 369, 357, 359
B 30: 361, 362
B 31: 361, 362
B 32: 364
B 33: 368
B 34: 349, 357
B 36: 361
B 37: 359
B 40: 359 s., 261, 364[48]
B 42: 368
B 43: 366 s.
B 44: 366
B 45: 356, 367[54]
B 46: 367
B 48: 354, 363
B 49: 368
B 51: 353 s.
B 52: 367
B 53: 352, 357, 368
B 54: 354
B 56: 350, 357
B 57: 351, 357
B 60: 361
B 61: 361, 433[51]
B 62: 352, 370[62]
B 64-66 (reordenación de las citas de Hipólito): 362[41]
B 64: 362, 363[43]
B 66: 362
B 67: 363, 370[62]
B 70: 367
B: 71 (cita abreviada), B 73 y 75 (del Fr. 1 de Marco Aurelio): 354[15]
B 78: 358
B 79: 357
B 80: 353, 366
B 82: 357 s.
B 83: 357 s., 350
B 84 a y b: 352
B 85: 367
B 86: 369
B 87: 368
B 88: 351
B 89: 365
B 90: 362, 439
B 93: 370
B 94: 357, 362[42], 366, 367[53]
B 96: 370
B 97: 359
B 99: 357, 439
B 101: 355, 356
B 102: 352, 366
B 104: 368 s.
B 107: 349, 357
B 108: 364
B 110: 367
B 111: 120 s.

B 112; 113: 365
B 114: 365 s., 247, 363[43]
B 115: 356, 359[33]
B 117: 361, 350
B 118: 364
B 119: 367
B 121: 368. 350, 368[56]
B 126: 351
B 129: 360, 260
B 134: 357[22]
Vorsk. II p. 422, 37 s.: 354
Ideas heraclíteas en Píndaro: 438 s., 448, 461; en Platón: (proporción doble) 358[28] (mito de la caverna) 359; en Sófocles: 370 s.

HERMODORO: 368

HERMÓLOCO en Estobeo 4, 36, 66: 466[177]

HERÓDOTO
I, 30 (Creso y Solón): 221
I, 31, 1 (forma de felicitación): 465[174]
I, 62, 4 (ver Solón 23, 3 s.): 219
I 87 (salvación de Creso): 433[79]
I 88, 1 (προμηθη): 310[3]
II, 24 y 26 (la carrera del sol influenciada por el viento): 252 s., 257
II, 70-73 (según Hecateo): 325
II, 137, 5 s.(viaje a Egipto): 324[8]
III, 50-53 (relato de Licofrón): 429[70]
III, 53, 4 (máximas de Periandro): 323
IV, 36, 1 (Abaris): 235[10]
IV, 129, 2 (asno): 456[143]
V, 74, 2 (μνήμν): 379[8]
V, 92 ς2-η1 (normas de tiranos):232[3]
VII, 16 α (símil del mar): 220[21]
Pueblos fabulosos en los confines de la tierra: 329

HESÍODO: 103-34
El poeta: 103-04
Las Eeas y el Escudo: 116-19
Pap. Ox. 2354 = A Merkelbach: 116
Fr. 21 Rzach: 412[36]
Fr. 164: 245[5]
Atalante ?: 412[36]
Cirene: 411, 412[36], 416
Teogonía: 104-15, 243 s.
1-150 (proemio de las Musas): 114 s.
22-32 (vocación de Hesíodo): 104 s., 115
27: 318[21]
53-62 y 114 s. (Musas): 244[4]
80-103 (las Musas favorecen a reyes y cantores): 114 s. Ver 226[35]
116 s. (génesis del mundo): 110-11
139-46 (cíclopes): 107 s.
147-53 (gigantes de cien brazos): 108
211-32 (poderes negativos): 110 s., 339[30]
223 (Némesis): 456[144]
232: 293[16]
242: 110[14]
270-336 (progenie de Ceto): 110 s.
337-70 (hijos de Océano): 110
371 (Tea): 451
371-74: 244
378-80 (vientos celestes): 111[19]
381 s. (Astreo padre de estrellas): 110
383-403 (hijos de Estigia): 108 s. 366[51], 443
501-6 (Cíclopes): 107 s.
370: 200
578-84 (diadema de Pandora): 201[13]
594-601 (zánganos): 201[13]
617-63 y 713-17 (gigantes de cien brazos): 108
717-44: 236
726-44 y 807-13 (límites entre el ser y el no ser): 113-14, 251[22]
744-79 (inframundo): 112 s., 350 s.
807-13, ver 726-44
869-80 (vientos infernales): 111[19]
901-3 (Horas): 134[32]
912-42 (familia de Zeus): 107 s.
922 (Hebe y Ilitía): 448
963 s. (conclusión y transición): 116
Trabajos y Días: 119-34
1-27: 120-22
42-105 (miseria humana; Pandora; mal y esperanza): 122-23, 61 y 70: 200
65-75: 201[13], 419[53]
102: 440[97]
106-201 (edades del mundo): 124-26
108-440[98]
202-380 (temas varios): 126-28
225-47, 260-62: 134 y nota 32
228: 461[161]
282: 293[16]
287-92: 438 y nota 24
379 s. (interpolación): 384[20]
381-617 (año del labrador): 128 a 131
388: 134[32]
474 y 483 s.: 122[5]
548-60 (meteorología racional): 128[22]
582 s.: 191
618-94 (viajes de comercio): 131 s.

633-62: 104
659: 331[4]
667: 122[5]
689-94: 4117[46]
695-828 (diversos temas): 132-33
701-703 (recurrencia en Semónides): 200
709 (nueva interpretación): 132[26]
714: 156[7]
720: 132[26]

HIPÓCRATES
περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων, cap.8: 322 s.

HIPÓLITO
Refut. 8, 29: 282[17]
9, 10 (texto corrupto): 362[41]

HIPONACTE
(Numeración de Diehl): 207-11
3; 4: 209
15; 16; 17; 21: 208 s.
24: 210
25: 210, 407[22]
29; 36: 210
41: 211
42: 210
45: 211
70: 208
77: 211
IX: 21-
Pap. Ox. 2174 Fr. 5: 211

HOMERO, Epopeyas
Ilíada
1, 1-7 (introducción): 32 s.; (comparar con *Od.* 1, 1-10): 91 s.
1, 8: 74[1]
1, 26-32 (cesuras): 46[19]
1, 88 (lenguaje más reciente): 43[4]
1, 166: 85
1, 188-222: 77
1, 191 (interpretación): 77[6]
1, 229 s. (parodia): 44[9]
1, 247-75: 49 s.
1, 275 (interpretación): 50[28]
1, 343: 433[81]
1, 356 (cesura): 46[17]
1, 401-406: 108[4]
1, 423-27: 66[8]
1, 576: 66
Libros 2-4 (su función en la épica): 40, 76 s.
2, 144-46: 56
2, 155-207: 77[4]
2, 394-97: 56
2, 485 s.: 36[27], 244[4]
2, 786 s.: 77[4]
2, 796 s.: 155[2]
3, 45: 156[7]
3, 60-66: 53[34]
3, 665 s.: 77
3, 109: 433[81]
3, 125-28: 51
3, 380-448: 77
3, 414-17: 77[3]
4, 1-140: 75-77
4, 26-28: 76
4, 51-56: 49[27]
4, 58-61: 241[5]
4, 127-33: 79
4, 360 s.: 90
4, 371-400: 155[2]
4, 424 (422-26): 55 s.
4, 430: 44[8]
4, 439-45: 71 s.
Libro 5 (dioses y hombres): 82[13]
5, 1-8: 77
5, 134-43: 55
5, 290-96: 79
5, 449-53: 269[4]
5, 859-63: 71
5, 897 s.: 109[7]
6, 127: 85
6, 142: 64[4]
6, 357 s.: 32
6, 444: 90
7, 31 s.: 90 s.
8, 15 s.: 113
8, 405: 440[100]
9, 134: 203
9, 307-429 (conducta de Aquiles): 35, 90[19], 140 s.
9, 502-12 (*Ate* y las *Súplicas*): 72 s.
9, 11 618 s. y 677-703 (conducta de Aquiles): 90[19]
11, 1-15 (Eris y Agamenón llaman al combate): 74 s., 449[7]
11, 19-28: 52
11, 20-23: 404
11, 43: 71[20]
11, 75-77: 66
11, 172-78: 55 s.
11, 403-11: 89 s., 87[11]
11, 546-57: 55
13, 59-82: 85, 176[20]
13, 322: 64[4]
13, 444 y 567-69: 71

13, 636-39: 161[3]; 638 (significado de ἐξ ερον εἶναι): 44[8]
14, 16-22: 56
14, 216: 419[53]
14, 286-91 (por qué el Sueño espera a Zeus en las ramas de un árbol): 178[24]
14, 386 s.: 79
15, 90 s.: 71[23]
15, 119 s.: 71
15, 243-70: 81
15, 308: 78 s.
15, 355-66: 80
15, 458-93: 79
15, 642 s.: 292[10]
15, 694-725: 78
16, 224: 406[22]
16, 508-31: 81
16, 556: 90
16, 567 s.: 81
16, 644-55: 83[16]
16, 685-857: 82 s.
16, 780: 83[14]
16, 855-57: 88
17, 268-73: 81[11]
17, 366-77: 81
17, 593-95: 81
17, 645-47: 81[11]
17, 671: 90
17, 742-46: 87
18, 109 s. (el humo de la envidia): 429 s. nota 71
18, 115 s.: 89
18, 250 (πρόσσω καὶ ὀπίσσω): 433[81]
18, 309: 151, 353
19, 90-138 (*ate*): 71 s.
19, 113: 99[13]
19, 209: 90
20, 4: 71[20]
20, 95 s.: 81
20, 302-50: 81
21, 6 s.: 81
21, 106-19: 8 s.
21, 168: 71[20]
21, 279-92: 50
21, 465: 64[4]
21, 481-86: 70[16]
21, 489 (μάρπτειν): 440[100]
22, 71-76: 157[12]
22, 40 y 99-213: 68
22, 226-97: 80
22, 365 s.: 89
22, 435 s.: 87[14]
23: 382-90: 80
23, 576: 332[8]
Libro 24: 62 s., 73
24, 440-57: 81
24, 525 s.: 91
24, 527-33: 123

Odisea
Libro 1-4 (relación con los *Nostoi*): 39 (1, 29-47: 39[36])
1, 1-10 (esquema introductorio): 32 s. (Comparar con *Il.* 1, 1-7): 91 s.
1, 32-43: 213[6]
1, 93 a b: 39[37]
1, 95: 34[22]
1, 206-23: 97-99
1, 222 s. (nueva interpretación): 99[13]
1, 325-27, 350-52 (teoría de la tradición épica): 36[27]
Libro 2-4: 62
2, 15-23: 51 s.
2, 11-22: 94[2]
3, 100-119 (esquema introductorio): 32 s.
4, 235-43 (esquema introductorio): 32 s.
4, 140-64: 94[3]
4, 250-64 y 270-89: 96[8]
4, 373: 164[13]
4, 653-56: 77
4, 712 s.: 97
6, 140: 85[4]
7, 213-21: 30[12]
7, 241-43 (esquema introductorio): 32 s.
8, 82: 32[5]
8, 176 s.: 156[7]
Libro 9-12 (en primera persona): 61 s.; (transferible): 39
9, 2-15, 37 s. (esquema introductorio): 32 s., 310
9, 112: 380[9]
9, 224-30: 93
9, 299-305: 95
10, 14-16: 31
11, 333-84 (interludios en la recitación): 30 y nota 11
11, 370-84 (esquema introductorio): 32 s. y nota 16
11, 425-29: 303[32]
11, 489 (ἐπάγονγος): 91[21]
11, 543-67: 96 s.
12, 189 s. (Sirenas): 28, 32[5], 61
14, 193-95 (esquema introductorio): 32[15]
14, 457 s.: 93
15, 115-81 (modelo de Estesícoro): 268 s.
15, 390-402 (esquema introductorio): 32 s.

17, 195 s.: 93
17, 226: 90[17]
17, 360-64: 30
17, 454: 156[7]
17, 483-87: 30
17, 513-17: 31
18, 129-137: 138, 342[37], 149[35]
18, 155: 30
Libro 19 (relaciones reticentes entre Ulises y Penélope): 95 y nota 5
19, 226-31: 53[32]
19, 329: 90
20, 1-24: 94 s.
20, 25-30: 57
21, 48-50: 346[42]
21, 55: 90
21, 405-11: 354[14]
21, 428-30: 64[19]
22m 347 s. (αὐτοδίδακτος): 36[27]
22, 407-16: 64
22, 413-16: 30
23, 62-68: 30
23, 131-52: 63 s.
23, 306-9: 32
23, 310-41: 39

Pequeña Ilíada, Fr. 3 Bethe: 96[7]

HIMNOS HOMÉRICOS
Himno a Afrodita: 239-241
Himno a Apolo, Comienzo: 242[7]; 155 s. (sello): 161[5], 238
Himno a Ares: 241[6]
Himno a Demeter: 242 s.

HORACIO
Carm. I, 7: 184[45], 275[26]
III, 12: 194
III, 30: 290[5]
IV, 2, 29-32 (Horacio como un Simónides latino): 305[39]
Elementos pindáricos en las Odas: 184[46]

ÍBICO 269-276
Fragmentos (numeración de Diehl)
3: 273-275
6: 271 s., 272[15], 276, 448[118]
7: 270-71, 272[15], 276
8; 9; 10; 11: 272
13: 272, 274[22]
14: 274[22]
16: 274[25], 275
21; 22: 273
23 Bergk y 47 Bergk: 273[18]

INSCRIPCIONES: Muerte, *Gr. Hist. Inscr.* I Nr. 5: 237
Muerte II Nr. 204, 19 s. (=Dittenberger SIG[5] Nr. 5): 386[26]

IÓN DE QUÍOS, en Ateneo 10, 447 s.: 310[4]
Ateneo 13, 604 b: 326[9]

JENÓFANES (*Vorsokr.* 21): 309-19
A 29 y 30: 317[18]
A 31, 2-3: 317[18], 248[17]
A 42: 316
B 1: 310-11; (introducción típica). 32[15], 382[12]; v. 19 y 24: 310[3]
B 2: 312 s., 320; v. 22: 304[36]
B 3: 311 s., 140[11]
B 7: 258-60
B 8: 309: 310[2]
B 11: 313
B 14; 15; 16; 17: 313
B 18: 316
B 21: 309[1]
B 22: 371 s.
B 23: 313-15
B 24: B 25; B 26: 314
B 28: 316
B 29: 316 s., 200, 250
B 30: 250
B 34: 317 s., 321
B 35; B 36: 318
B 38: 315 s.

JENÓFANES y PARMÉNIDES: 347

JENOFONTE
Anab. V, 8, 3: 456[143]

JULIANO-PSEUDO
Carta 193 Bidez-Cumont, 263: 281[16]

LIVIO 28, 27, 11 y 38, 10, 5 s.: 220[21]

LONGO, *Dafnis y Cloe* 2, 4-5: 272[15]
2, 7, 5: 282[18]

LOTÓFAGOS, LEYENDA
Significado: 60

LUCILIO
1041 s.: 280[13]

LUCRECIO
III, 303 s.: 429[71]
V, 554-63: 113[24]
mana u *orenda* = κῦδος: 87[14]

MARCO AURELIO
Reminiscencias de Heráclito: 354[15]

30, *Vorsokr.*

B 8, 2-3: 351[8]

MENANDRO
Epitr. 52-54 (Körte[3]): 380[9]
Disc. 208-11: 384[21]

MIL Y UNA NOCHES, Sentido del sistema de narración: 31[14]

MIMNERMO: 202-07
Nanno: 205 s.
Smyrneis: 203
Fragmentos (numeraciúm de Diehl)
1: 203, 211, 222[26], 278[8]
2: 204 s.
3: 205, 211
4: 207
5: 205
6: 205, 211 s.
7: 205
8: 207
10: 206 s.
11: 205 s.
12: 203 s., 207[11]
12 A y 13: 203
13 Bergk: 203
22 Bergk: 205

MONOTEÍSMO: 313—15

«MUSEO» («ORFEO»)
2 *Vorsokr.*
B 2; 7; 14; 15: 244 s.[5]

MUSAS
(Sentido) 225[64] (Función ampliada en Hesíodo) 115 (razones de la cronología establecida por Alcman) 244[4] (representantes del bien moral en Teognis) 378 (mediadoras de bendiciones en Solón) 226[65]

NAVE DEL ESTADO: 187[56], 386

NUEVO TESTAMENTO
Mat. 19, 14: 292[14]
Luc. 12, 6: 193

OCÉANO: 110[13], 206, 257, 269, 324

ORFEO
1 *Vorsokr.* B 17: 260; elementos órficos en Alcmán: 244[5]

OVIDIO
Am.
2, 11, 12: 220[51]
2, 19, 3: 466[178]
Metam. 1, 1: 331[5]
1, 7: 244[2]
1, 16: 113[24]
2, 385 s.: 206 s.
2, 809: 429[71]
8, 319 y 14, 394. 53[32]

PANIASIS, Fr. 13, 11: 385, nota 23

PARMÉNIDES (*Vorsokr.* 28): 330-348, 200
A 1, 21. 341
A 1, 22: 339 s.[30]
A 23: 343
A 34: 341
A 37: 340 s., 341, 249[18]
A 43 y 43 a: 341
A 44: 341
A 46: 342
A 53: 341
B 1 (introducción) y B 2- B 19 (doctrina) complementarias: 344
B 1, 1-30: 331-33, 344, 346
B 1, 3 y B 6, 4 (εἰδώς): 318[22]
B 1, 9 (hijas del sol): 446[113]
B 1, 27 (πάτος): 333[10]
B 1, 29 (lectura): 333[11]
B 1, 31 s.: 338[24]
B 2: 403
B 2, 6-7: 345[41]
B 3: 337
B 4: 334[15]
B 5: 343
B 6: 334
B 6, 4: 318[22]
B 7, 1-2: 333[14]
B 7, 3-6: 3334 s.; no unir con B 7, 1-2: 334[14]
B 8: 334-39, 346
B 8, 29 s. (lectura): 335[17]
B 8, 38 (lectura): 337[20]
B 8, 42 (sin ἔστι): 333[13]
B 8, 52-59: 343
B 8, 53 (lectura): 338[25]
escol. a B 8, 56 s.: 341
B 8, 61: 344
B 9: 339 s., 343
B 9, 1: 337[20]
B 10 y 11: 340 s. (secuencia: 338[24]
B 12: 341 s.
B 13: 341
B 14 y 15: 341
B 16: 342 s.
B 19: 343

B 19, 3: 338 s.[27]
Versificación de Parménides: 331[2]
Sintaxis del «es»: 333[13]
Uso de negaciones y doctrina del ser: 333[12]
Componente emotivo del pensamiento: 341 s.; 341[32], 345 s.
Discípulo y maestro: 345[40]
Experiencia de unidad con el ser: 344-346
Contraste con Heráclito: 351, 352, 353
Elementos parmenídeos en Simónides; 294; en Píndaro: 463[170]

PASTORES
en símiles homéricos: 54 s.; semihumanos: 104, 115 (Hesíodo); salvajes sin ley: 380[9] (Homero, Teognis, Menandro)

PERIANDRO: 232, nota 3, 429[70]

PERRO - como símbolo, 94 s.

PETRONIO, *Sat.* 38, 9: 141[13]

PÍNDARO (numeración de Snell): 398-466, 46 s.

Ístmicas
1, 1-10: 403; v. 16-32: 405[18]; v. 47-51: 454[137]
2, 11: 232; v. 18: 461[158]; v. 30: 459; v. 35-37: 426[65]; v. 39-41: 457; v. 53 s.: 432[76]
3, 3: 459; v. 14-17: 440[99]; v. 18: 367[55], 440
4, 1-3: 418[50]; v. 11: 412[36]; v. 12: 457; v. 55 s.: 409; v. 49-51: 457[148]; v. 52 s.: 407[24]
5, 1-16: 405-52; v. 14 s.: 442, 465[175]; v. 22-25: 141[14]; v. 27: 418[50]; v. 46-53: 441
6, 56-59: 418[47]; v. 71: 440[102]
7, 19: 408[26]; v. 25-51: 440-41; v. 39: 418[49], 441; v. 40-48: 165[15]

Nemeas
1, 13-15: 42[77]; v. 24 (explicación): 429[71]
2 (el final de la oda enlaza con el principio, para su repetición): 401[6]; v. 22: 459
3,. 1-5: 403 s.; v. 6-8: 402, 408[26]; v. 42: 412[36]
4, 1: 166[19]; v. 13-16: 270[8], 401 s., 432[76]; v. 30 s.: 353[13]; v. 83 s.; 400[3]
5, 1-5: 402, 162[6], 209[1], 290[5], v. 16-21: 444; v. 40: 448; v. 51: 408[26]
6, 1-11: 439-40, 352[11], 466[177]; v. 28 s.: 408[26]; v. 32: 402
7, 1-8: 448 s.; v. 11-18: 408[26]; v. 17 s.: 429[73]; v. 77-79: 454, 305[38]; v. 96 s.: 448
8, 1-3: 448; v. 32-42: 454 s.; v. 35-39: 392; v. 38: 412[36]; v. 39 s.: 403; v. 40: 408[26]
9, 14 s.: 443; v. 46 s.: 465[175]
10, 89: 338[25]
11: 572-75; v. 32: 464[172]; v. 37-42: 440[99], 440[100]; v. 47: 440[102]

Olímpicas
1: 405[19]; v. 1-7: 438 s., 451; v. 12-17: 404; v. 24-53: 444, 273[19]; v. 30-51: 448; v. 33 y 47 s.: 296[22]; v. 104: 440[102]
2, 1-5: 453[132]; v. 51 s.: 226[69]
3 (título ςἰς θεοξε'νια): 405[18]; v. 7: 402 s.; v. 8 (θε'σις): 244[2]; v. 42-45: 438[94], 465[175]; v. 53: 457
5, 16: 425[57]
6, 1-4: 438[92]; v. 22-27: 331[3]; v. 97: 459
7, 1-10: 403, 418[52]; v. 24-38: 457 s.; v. 29 (θάγαμοι): 458[158]; v. 70: 446, 449
8, 22-25: 461[162]; v. 67-69: 462[166]; v. 81 s.: 449[121]
9, 96-98: 406[22]
10, 1-9: 403; v. 13: 449
11, 496-98; v. 1-6: 428[68]
12: 409 s.; v. 1 s.: 168[23], 449, 461[160]; v. 5: 435[85]; v. 19 (βαστάζεις): 410[31]
13, 45-48 y v. 98: 418[47]

Píticas
1: 516-27, 400[3]; v. 12 y 72 (texto): 425[56]; v. 1-16: 448; v. 81 s.: 418[47]; v. 90 s.: 408[26], 457[146], v. 975: 401[7]
2, 34: 440[102]; v. 40: 466[176]; v. 49 s.: 296, 440; v. 55: 469; v. 69: 405[18]; v. 88-90: 441 s.
3, 47: 459; v. 54: 466[176]; v. 80-83 y 103-106: 441, 224[32]; v. 107: 442
4: 455[139]; v. 3: 408[26]; v. 71: 466[176]; v. 131: 455; v. 288 s.: 392[41], 440[102], v. 294: 214[7]
5; 25: 441; v. 63-69. 444[106]; v. 75 s.: 399[2]; v. 96-107: 164[12]
6, 1: 437; v. 5-14: 402[9]; v. 7-13: 290[5]
7, 18: 403
8, 1-20: 460-61, 354[14]; v. 1-3: 448; v. 17 s.: 426[62]; v. 33: 403; v. 81-100: 461-

64; v. 88-92: 272[17]; v. 96: 289
9: 501-12; v. 8: 113[24], 324[5], 455[140]; v. 13-18: 457[147]; v. 25: 412[35]; v. 35: 412[36]; v. 58: 459; v. 76-79: 417[46], 418[47]; v. 79 s.: 414[38]; v. 89: 403[10]; v. 93-96: 462[165]; v. 103 s.: 402; v. 105 (texto): 415[39]
10, 27-44: 455 s.; v. 53 s.: 419, 459; v. 59: 418[52]; v. 64-68: 404, 437
11, 29: 429; v. 50 s.: 440[102], 442[103]
Fragmentos (numeración de Snell, 1953)
39: 168[23]
42: 442 s.
52 b (*Peán* 2), 30-34: 461[163]
52 f (*Peán* 6), 4: 437
52 k (*Peán* 9), 1-20: 445 s. 449
70 b (Ditir.): 426 s., 178[24]
78: 448 s.
81: 443, 273[19]
94 (=104 c), 8-10: 429, 383, 418[50]
106: 455
109: 461[161]
122: 436 s.; v. 4 s.: 281[16]
123: 466 s., 175[17], 271[11], 296[22], 304[36], 440[102]
124 a b: 442 s., 286[32]
127: 440[102]
140 b: 409[27]
157: 441
169: 443, 353[12]
203: 455[142]
209: 444
214: 463[168]
221: 451[124]
222: 433 s.
282: 445
Píndaro no era un Egeida: 399[2], 400[3]; supuesta referencia a sus oponentes Simónides y Baquílides: 427[65]
Ideas de Heráclito: 352[11], 438 s., 448, 461. Utilización de pensamientos de Simónides: 305[38], 406[22], 454[136]. Anticipaciones de Platón: 450-52
El arte de Píndaro: 452-60. Variaciones inacabables de unos pocos pensamientos típicos: 459[154]; variaciones en el estilo: 437[91]. Peculiaridad de las introducciones de las odas: 438[92]; los pensamientos se corresponden de una estrofa a otra: 418[52], 457[150]. La canción procesional *Nem.* 2 se podría reiterar ininterrumpidamente: 401[6]. Imágenes estáticas dotadas de fuerza expresiva simbólica: 403, 415, 416, 436 s., 458; estilización teatral: 416[44]. Un caso de estilización clásica: 465. Utilización de símbolos: 408[26], 409, 429[71] («humo»), 435, 457. Palabras para designar valores: 451[123]; el llamado «priamel» como indicador de valores: 428, 428[68], 438, 455 (Fr. 106). Modos negativos de expresión: 418[50], 432[76]. Expresión de deseos: 418, 427, 441, 463.
PÍTACO: 188-90, 212, 216 s., 232
PITÁGORAS y los pitagóricos: 257-64
PÍTEAS, Fr. 7 a 1 Mette (en Estrabón 2, 4, 1): 113[24]
PLATÓN
Leyes
2, 666 e: 437[90]
12, 957 c, 5-7: 365[50]
Gorgias 490 a: 368[56]
Critias 109 b: 363[43]
Fedón 60 b y 70 e: 352[9]
71 bíc: 351[8]
79 c y 82 d: 364[49]
81 e: 359[31], 456[143]
82 e: 359[32]
109 a: 337[23]
Fedro 243 b: 269[7]
Menón 77 b s.: 392[40]
81 a-e: 264 s.
República VI/VII 506 e, 508 b, 517 b-c: 451 s.
VII, 546 a: 440[100]
Banquete 202 a: 317[20]
Theet. 161 e: 357[25]
Timeo 31 b s. (proporción doble): 358[28]
51 a-b: 359[29]
70 c y 91 a: 361[38]
Anticipaciones de Platón en Simónides: 298[24] (visión del bien); en la teoría de los valores de Píndaro: 450-52
PLINIO
Nat. Hist. 36, 12: 208 s.[27]
PLOTINO
Enn. 5, 1, 4: 335[17]
PLUTARCO
Mor. 98 c: 357[21], 357[22]
363 c: 359[31], 456[143]
745 c: 164[12]
787 c: 429[71]

957 a: 357[21]
POLIBIO
11, 29, 9-11: 220[51]
POLICLETO
(canon «cuadrático»): 292[11]
PÓLUX
3, 36: 235
3, 42: 172
PROPERCIO
1, 9, 23 s.: 448[118]
1, 15, 12: 220[21]
PROTÁGORAS
(resonancias del *homo mensura* en Safo): 184
QUINTILIANO
Inst. 10, 1, 62 (Juicio sobre Estesícoro): 197[6]
11, 2, 11 s. (leyenda de Simónides): 405[16]
SAFO: 170-186
Fragmentos (numeración de Lobel-Page)
1: 176-77
2: 178 s., 176[20], 182[36]
5 y 15: 171
16: 183-84, 171, 185[49], 194, 222, 451[124], 453[131]
17: 180
24 y 29 (25) a LP: 205[6]
26: 180
29 (25) a LP: 205[6]
31: 175 s.
34 y 39: 179
41: 180
42: 179
43: 180
44: 173-75, 186[2]
47: 180, 271
49: 181
50: 156[7]
53 y 54: 180
55: 185
57: 181
63: 183
65 y 66 (c) y 87 (16) LP: 185 s., 205
81: 179
87 (16): 185 s., 205
94: 177 s., 180, 182, 205 s.
95: 182 s., 176[20]
96: 181 s., 179
98: 171; v. 6: 426[59]
101: 179
104 a y b: 172
105 a: 172
105 c: 172 s. 185[48]
106: 172
110: 173, 177[22]
111: 172, 177[22]
112: 172, 175[17]
114: 173
115: 172
120: 180
122: 178 s.
128 y 129: 180
130 y 131: 180 s., 282
132: 171, 183[43]
134: 180
135 y 136: 179
140: 180
150: 185
154: 180 s.
155: 181[34]
158: 429[71]
Fr. 94 Diehl: 179[28]
Inc. 16 s. 294 LP: 180, 185[48]
Fr. 93 Test. Bergk: 172
Fr. 98 Test. Bergk: 173
SEMÓNIDES de Amorgos: 196-202
Fragmentos (numeración de Diehl)
1: 197-98, 201, 202, 204, 466
2: 202
3: 197
4: 202
5: 197
6: 199 s.
7: 198-200, 202
7; 21-42 (Teoría de los dos elementos, tierra y mar): 200, 250, 316, 339[29]
7, 27-42: 220[21]
7, 46 s.: 359[31]
7, 73 s.: 358[26]
8; 11; 12; 14; 15; 20; 21: 201
29 (no de Semónides): 201
SÉNECA. *Eprist.* 22, 13-15: 292[13]
Eprist. 88, 13: 356[18]
SEXTO EMPÍRICO. *Adv. Math.* 7, 49-52 y 110: 318[22]
SIETE SABIOS: 231-32
SIMÓNIDES: 288-305 (epinicios) 405-407
Fragmentos (numeración de Diehl)
1 (Boreas): 300 s., 303
4: 292-96, 297 y nota 25, 303[35], 391; v. 3: 263

5: 302-03
6: 289 s.
7: 289, 407[23]
8: 289, 291[7]
9: 289
10: 296 s.
11: 289
13: 298 s., 407[23] 15: (=Fr. 11 Bergk): 406
19: 406
20: 303 s.
22: 406
23: 406 s.
24 y 25: 303
27: 299
33 y 34: 300
37: 296
40: 299
43: 305 y nota 38, 429
48: 290 s.
49: 305; 57 test.: 304[37]
51 y 52: 438[94]
55: 332[8]
56 y 57: 303
59: 290, 291[7]
63: 300
64: 438[94]
77 y 79: 304
83: 301 s.
92: 301
? Pap. Oxyrh. 2432: 296[22]
11 Bergk: 406
21 Bergk: 303
56 Bergk y 202 A BBergk y 209 Bergk: 300

SÓCRATES: 246 s.

SOFÍSTICA, sustrae a los hombres de sus convicciones tradicionales para introducirlos en un orden universal: 246 s.
El juego sofisticado de Simónides con los conceptos anticipa la emancipación del intelecto por los sofistas: 302-03.
Jenófanes acentúa el valor de su propia sabiduría frente a una «fabricación arbitraria»: 312 s.
Safo se aproxima al principio del «homo mensura» en su declaración de que lo más bello es lo amado y deseado por el individuo: 166

SÓFOCLES
Antig. 77 (norma divina): 366; v. 701-704 (argumento típico): 392; v. 738 s. (origen del amor): 270.
El. 688 (expresión próxima a la lírica coral): 418[47]
Ed. en Col. 168 (explicación): 440[100]
Trag. 529 (motivo sáfico): 172[7]; v. 1278 (heraclíteo): 364[47]
Sófocles y Heráclito: 370

SOLÓN: 211-227
Fragmentos (numeración de Diehl)
1: 223-227
1, 18-25: 222
1, 65-70: 393
1, 71-76: 254
2: 212 s.
3: 213-16; v. 9 s.: 222, 227[73], 310[4]; v. 16: 254[28]; v. 30: 331[5]
4, 1-8: 216, 227[73]; v. 9-12: 222 s., 227[41]
5: 217 s.
6 y 7: 219
8: 220 s.
9: 220
10: 220, 222
11: 220, 222
12: 222[25]
13: 221
14: 221 s., 223, 227[43], 278[8], 440[102]
15: 221, 223[30], 292
16: 222[29]
17: 221
19: 222; v. 8: 319
20: 211
22: 211 s., 222[28]
23: 216 s., 223; v. 15: 390
24: 217-19; v. 3: 254[28], 296[22]
25: 217
Solón como uno de los Siete Sabios: 232

TALES: 249 s., 200, 232, 339[29]

TEOGNIS, Colección: 376-398
Carácter y contenido de la colección: 376-378; su forma y disposición: 383-384; un segundo comienzo (v. 757 s.): 382 s.; objeciones respondidas: 384[20]; dichos traspuestos a dísticos: 383[17], 384[18]. Estilo y tono: 384 s.; estilo de pensamiento: 395 s.; expresiones de agudeza: 384; parodias: 392. Cuestiones prácticas: 377, 395, orientación aristocrática ?: 388 s., 396-98. Las ideas políticas no van más allá de la lucha de partidos: 386-87.

1-68: 378-80
15-26: 226[35]
17: 378, 382
19-28: 378 s.; v. 22 s.: 11[5]; v. 24-26: 389[34]
29 s.: 379, 296[22], 382
31-38: 379; v. 35 s.: 390
39-52: 379; v. 43-52: 397[53]
53-68: 37 9 s.; v. 60 (texto): 379[8]; v. 62: 396; v. 63: 132[26]; v. 68: 394[47]
69-236 (en general): 380 s.
85 s.: 85[5]
89-92: 388
99: 387[29]
111: (explicación): 380[10]
118: 388
128: 156[7]
129 s.: 393
139 s.: 367
145-49: 391 s.
149 s.: 392
151 s.: 386[27]
160: 440[98]
169 s.: 383[17] (dísticos completados y modificados tardíamente de modo inadecuado), 397[57]
183-92 y 193-96: 381, 384[20], 387[29]
211 s.: 385
213-18: 388 s.; v. 218 es una versión pálida de la redacción original de 1074: 384[20], 392
219 s.: 383[16] (inserción), 392[44]
221-26: 388
233 s.: 389, 387[28], 396
235 s.: 394
237-54: 381 s., 397[56]
267-70: 384
293 s.: 384
301 s.: 388
305-8: 390
309-12: 386
313 s.: 386, 220[21], 384[20]
323-28: 390
331 s.: 397[55]
335 s.: 392 s.
337-40: 387
341-50: 389
355-60: 394
361 s.: 387
363 s.: 390, 217
365 s.: 388
367-70: 389
373-92: 295 s., 139[9], 393[46]
381 s.: 394, 383[16]
393-98: 393 s.[46]
399 s.: 393[45]
401-6: 392[44]
409 s.: 392
415-18: 387
424 (dístico completado inadecuadamente): 384[18]
439 s.: 380
441-46 y v. 442: 394
447-52: 387; v. 451 s.: 433 s.
453-56: 384, 397[57]
467-96: 384 s.; v. 471: 385: 385[23]; v. 495: 395
497 s.: 385, 203[4]
499-502: 385 s.; lectura del v. 501: 386[24]
503-8: 384
511-22: 396[52]
523 s.: 384
529 s.: 388, 158[14]
535-38: 158[14]
547 s.: 391
557-60: 392[44]
561 s.: 387, 397[55]
625 s. (dístico completado): 384[18]
627 s.: 385
6337 s. y 653 s.: 393
667-82: 386; v. 671-80: 396[552]
683-86 (interpretación): 392, 440[11]
691 s.: 396[52]
695 s.: 392
699-718: 392 y nota 43
729 s.: 395
757-68: 382; v. 760-67: 310[4]; v. 763-66: 283[20]
769-72: 382 s.
783-88: 382
789-92: 382, 392
793-95: 310[4]
797 s.: 383, 397[57]
799 s.: 383, 384[20]
811-14: 388
825-30: 386
847-50: 389
865-68: 391
879-84: 395[50], 395[51]
885 s.: 397[53]
903-30: 392 s., 397
931 s.: 392
933-38: 392, 384[20]
939-42: 385
945-48: 389; v. 947: 396
963-70: 388

979-82: 383[16] (ordenación falsa); v. 979: 132[26]
997-1002: 395[51]; v. 1002: 395[50]
1013-16 (modificación del texto): 388[31]
1023 s.: 389
1027 s.: 398, 294[18], 311[5]
1041 s.: 390
1071-76: 388 s.; v. 1074: 384[20] (redacción correcta frente al v. 218), 392
1079 s.: 390 s.
1087-90: 388
1114 (explicación): 379[8]
1121s.: 433
1153 s. y 1155 s.: 393
1160 a 540 (corrupto): 395[50]
1161 s.: 392, 397
1170: 401[45]
1177 s.: 391
1179-82: 387[28], 393[45]; v. 1181: 127[18]
1189 s.: 393
1195 s.: 393[45], 396[52]
1197-1202: 396[52]
1207 s.: 384
1207 s.: 390[37]
1225 s.: 387[29]
1287-94 (¿según una Eea?): 412[4]

TEOGNIS, TRAG., p. 769 Nauck: 354[14]

TEÓCRITO 7, 129: 404[14]. Pseudo-teócrito, 25, 188: 132[26]

TERENCIO, *Heant*, 302 s.: 132[26]

TIERRA. Al principio se supuso había dos continentes enfrentados, Asia y Europa, a los que después se añadió Libia (África): 411 s.[2], 324

TIMOCREONTE, Fr. 1: 184[45], 275[26]

TIRTEO: 155-59; dos tipos de cantos guerreros: 156; imágenes: 159
Fragmentos (numeración de Diehl)
3 a: 155
4: 155
5: 155 s.
6: 156 s.; v. 4-10: 159
7: 156 s.; v. 7-13: 159
8: 157-59

TIRTEO, PSEUDO, 9: 319-20, 142[18], 157[9], 303[33], 391, 392[43], 452[129]

TRAGEDIA: 375; los coros integrados por ciudadanos: 161[4]

TUCÍDIDES 5, 105: 317[20]

ULISES, ideal de Ulises renovado por Simónides: 296 s.

VIRGILIO
Eneid. 6, 713-15: 260

VOLUNTAD. Inexistente como concepto: 366[52]

XANTO: 328

ZENÓN DE ELEA: 348

Estudiar la poesía griega en el marco del pensamiento y el pensamiento en el ámbito de la poesía, analizar la formación y desarrollo de la lírica, la configuración de los conceptos elaborados por los poetas, también y en primer término por los grupos sociales; investigar las relaciones entre poesía, mito y filosofía, cómo los conceptos adquieren su perfil concreto en el paso de una a otra, en ese diálogo que mantienen a lo largo de los siglos; tomar conciencia del papel que juega el pensamiento científico en la determinación de las concepciones del mundo elaboradas y expuestas por poetas y filósofos... He aquí algunos de los rasgos de este libro ya clásico y por tantas razones ejemplar.

H. Fränkel estudia el desarrollo de la poesía en la Grecia Arcaica, desde Homero hasta Píndaro. Hay un *antes* y un *después* del libro de Fränkel, que alcanza en algunas de sus partes niveles todavía no superados: los análisis de Homero, de Heráclito o de Píndaro no pueden ser a este respecto olvidados. El autor no se limita a contrastar o a comparar: estudia la incidencia de la poesía en la filosofía y viceversa, la incidencia del mito, y advierte cómo se establece una densa articulación a través de la cual evoluciona una compleja concepción del mundo, una concepción en la que, muchas veces, nos reconocemos, de la que, al menos parcialmente, somos herederos..., de la que también somos, ya, distantes.

La claridad de Fränkel, la nitidez de su lenguaje y su argumentación —que nunca sacrifica los matices en aras de teorías generales, pero que nunca pierde de vista la globalidad—, son una delicia para el lector, que percibe cómo ante él desfila un mundo de acción y pensamiento, de virtud y violencia, de dioses, héroes y hombres.